ISSN 0130-6545

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

16+

РОМАН
ДЖОРДЖА МИКЕША
"ЦИЦА.
БИОГРАФИЯ КОШКИ"

ФРАГМЕНТЫ КНИГИ
"МГНОВЕНИЯ
МЕСМЕРА"
МАРТИНА ВАЛЬЗЕРА
В РУБРИКЕ «NB»

CARTE BLANCHE:
"БЕСЕДЫ СЫНА ВЕКА"
ФРЕДЕРИКА БЕГБЕДЕРА

2016
12

РОМАН
ЛУИДЖИ ЛУНАРИ
"МАЭСТРО И ДРУГИЕ"

Основан в 1955 году

Редакция журнала “Иностранная литература”
поздравляет с Новым 2017 годом
всех читателей, авторов, переводчиков,
а также те организации, которые в минувшем, 2016, году
оказали нам поддержку.

Нам помогали:

Федеральное агентство по печати и массовым
коммуникациям РФ,
Британский Совет,
Институт Книги, POLAND Translation Program [Польша],
Институт переводов корейской литературы,
Лондонская Национальная портретная галерея,
Третьяковская галерея

и зарубежные авторы, предоставившие нам права на
безвозмездную публикацию своих произведений
на страницах журнала в 2016 году:

Елена Алексиева [Болгария],
Ана Бландиана [Румыния],
Марк Копелев [США],
Ханна Кралль [Польша],
Хилари Мантел [Англия],
Пьера Маттеи [Италия],
Хэнк Хинтон [США],
Мариуш Щигел [Польша].

[12]
2016

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ежемесячный
литературно-
художественный
журнал

3 Луиджи Лунари *Маэстро и другие.* Роман. Перевод с итальянского Валерия Николаева

82 Джордж Микеш *Цица. Биография кошки.* Роман. Перевод с английского Р. Бобровой

146 Ээва Киппи *Стихи.* Перевод с финского и вступление Марины Киеня-Мякинен

NB — 152 Мартин Вальзер *"Кричи за меня, текст, – я должен молчать".* Фрагменты книги *Мгновения Месмера.* Перевод с немецкого и вступление Н. Васильевой

Carte blanche — 161 Фредерик Бегбедер *Беседы сына века.* Фрагменты книги. Перевод с французского и вступление Марии Аннинской

Трибуна переводчика — 193 Андре Маркович *Хроники: из дневника переводчика.* Перевод с французского Елены Баевской и Алины Поповой

Национальные культуры и национальные психозы — 232 Александр Мелихов *Второсортные европейцы и коллективные Афины*

Ничего смешного — 242 Дороти Паркер *Рассказы и афоризмы.* Перевод с английского Александра Авербуха

252 Марина Ефимова *Дороти Паркер*

Пересечение культур — 255 Александр Ливергант *Искусство или автомобили?* Британский десант в Ясной Поляне

БиблиофИЛ — 259 *Среди книг* с Владимиром Скороденко

263 *Информация к размышлению. Non-fiction* с Алексеем Михеевым

Наша анкета — 266

Библиография — 269 *Содержание журнала "Иностранная литература" за 2016 год*

281 *Алфавитный указатель авторов журнала "Иностранная литература" за 2016 год*

Авторы номера — 283

© "Иностранная литература", 2016

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

До 1943 г. журнал выходил под названиями "Вестник иностранной литературы", "Литература мировой революции", "Интернациональная литература". С 1955 года – "Иностранная литература".

Главный редактор

А. Я. Ливергант

Редакционная коллегия:

Л. Н. Васильева

Т. А. Ильинская
ответственный секретарь

Т. Я. Казавчинская

Н. Г. Мельников

К. Я. Старосельская

Общественный редакционный совет:

Л. Г. Беспалова

А. Г. Битов

Н. А. Богомолова

Е. А. Бунимович

Т. Д. Венедиктова

А. А. Генис

В. П. Голышев

Ю. П. Гусев

С. Н. Зенкин

Вяч. Вс. Иванов

Г. М. Кружков

А. В. Михеев

М. Л. Рудницкий

М. Л. Салганик

И. С. Смирнов

Е. М. Солонович

Б. Н. Хлебников

Г. Ш. Чхартишвили

Международный совет:

Ван Мэн

Матей Вишнек

Януш Гловацкий

Милан Кундера

Ананта Мурти

Кэндзабуро Оэ

Роберт Чандлер

Ханс Магнус Энценсбергер

Редакция :

С. М. Гандлевский

К. А. Жолудева

Е. Д. Кузнецова

Е. И. Леенсон

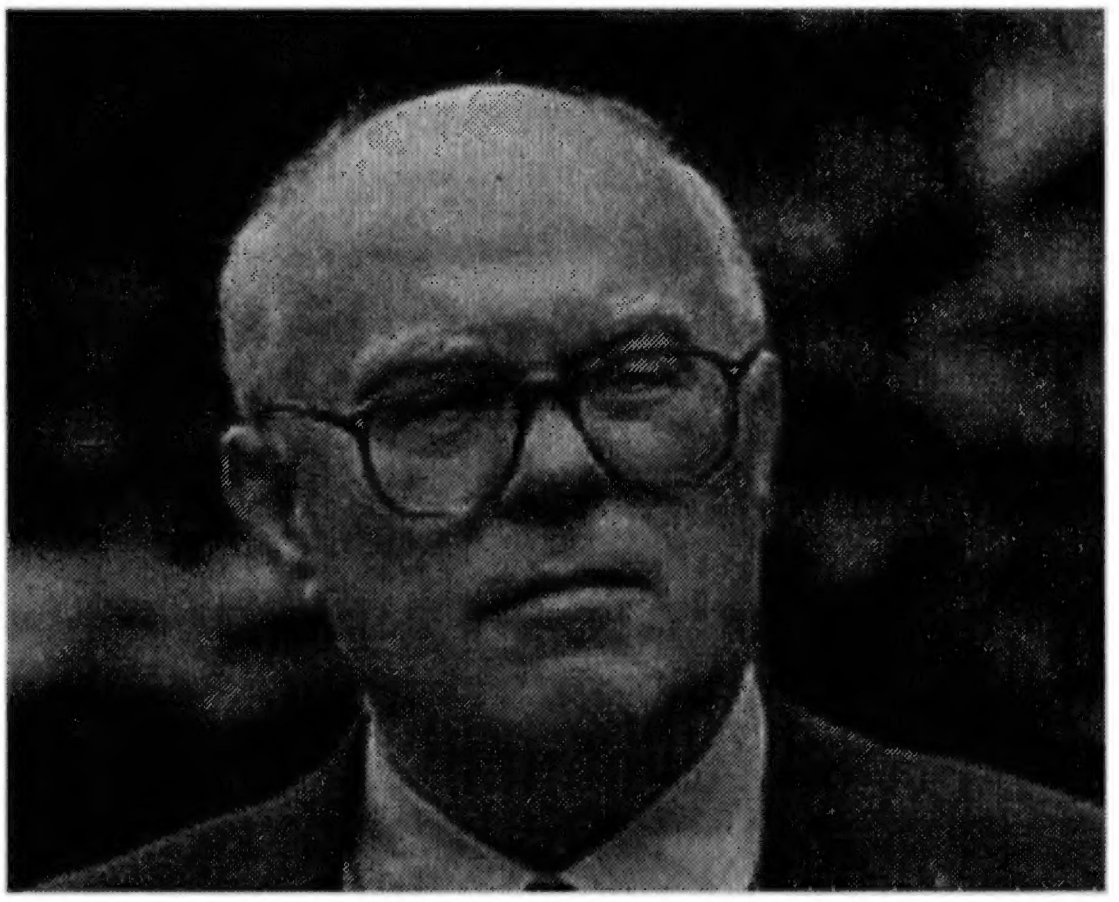
М. А. Липко

М. С. Соколова

Л. Г. Харлап

Выпуск издания осуществлен при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

Луиджи Лунари



Маэстро и другие

Роман

Перевод с итальянского Валерия Николаева

Этот маленький роман был написан в 1990 году, и начинался он, скорее, как спонтанная запись забавных воспоминаний о тех двадцати годах, что я провел в стенах миланского "Пикколо Театро". Что из этого получится, я понятия не имел, может быть, история одного любительского театра. Но вскоре внутренняя сила персонажа, именуемого Маэстро, повлекла меня за собой. Сами собой возникли очертания романа, где главным стал портрет этого великого человека — Джорджо Стрелера. Портрет ироничный, порой саркастичный, что ни в малой степени не отменяло моего громадного к нему уважения и нисколько не повредило его артистичному и поэтичному образу, показанному в моменты человеческой слабости и уязвимости, отчего личность героя приобретала объем, вызывая симпатии намного большие, нежели вызывала в реальности...

Уже первое издание книги имело огромный успех и значительное одобрение читателей. Книжная лавка по соседству с "Пикколо Театро" в мгновение ока распродала все книги, доставленные издательством...

Однако — и это вполне понятно в нашей юдоли печали, где свобода выражения часто увязывается с дозволением свыше, — немногие отважились открыто положительно оценить текст. Практически не было рецен-

© Luigi Lunari, 2006, 2013
© Валерий Николаев. Перевод, 2016

зий. А те, что появились, были явно написаны с оглядкой на Милан. Театральные критики, столь великодушные со мной за кулисами, исчезли с горизонта со скоростью, обратно пропорциональной их близости к Маэстро...

Было немало и тех, кто с возмущением принялся обвинять меня в оскорблении Его Величества. Эти люди были абсолютно неспособны понять, что нет ничего необычного в том, что в одном человеке могут сочетаться величие на театральных подмостках и достойная сожаления личность за их пределами, или как мог преданный ученик, каким являлся я, критиковать неприкасаемого Учителя в духе Данте, поместившего своего учителя, Брунетто Латини, в Ад...

В самом "Пикколо Театро" рабочие и сотрудники разделились на две группы. Первые обиделись, узнав себя в персонажах книги, вторые были рады, что не попали в их список.

А что Стрелер? Читал он книгу или нет? По мнению многих, наверняка читал. По-моему, что более вероятно, он нервно пролистал ее, выхватывая отдельные фразы то там то тут. Это больше соответствовало его характеру: не зацикливаться на том, что было ему не по нутру, изгоняя это из своего мира, построенного исключительно из собственных представлений и желаний. Разумеется, книга ему не понравилась. И вместо того чтобы — как советовали ему многие — махнуть на нее рукой и дать читателю самому оценить ее, он затеял судебный процесс, требуя с меня и директоров трех газет, опубликовавших отрывки из книги, утопическую сумму морального ущерба в 9 миллиардов лир. Я написал ему, что мы с ним умрем, так и не дождавшись, когда улитка итальянского правосудия доползет до того или иного решения. Мое предсказание сбылось наполовину: Стрелер умер, и дело закрыли...

Возвращаясь к роману, я хотел бы подчеркнуть одну из главных его особенностей: абсолютную достоверность всех деталей, составляющих эту невероятную, кажущуюся неправдоподобной историю. Все, что написано в романе, — практически хроникальная запись реальных событий. Мне нравится вспоминать, как Жак Лассаль, тогдашний директор "Комеди Франсез" и восторженный читатель этой книги еще в рукописи, позвонил одному из давних друзей "Пикколо", чтобы узнать, все ли правильно в ней изложено. Последовал замечательный ответ: нет, не все, одно из приведенных автором имен начинается не с V а с W!

Луиджи Лунари

Безмерно почитаемому мною
Маэстро Джорджо Стрелеру,
без которого этот роман
никогда не был бы написан.

Л. Л.

Участвуют:
Маэстро

и другие[1]:

Паоло Нуволари, Сильвия, Тина Нинки, Джованни Солерци, Мария Д'Априле, Адольфо, Эрнесто Паницца, Дольяни, Карло Валли, Сюзанна Понкья, Грегорио Италиа, Джузеппина Карулли, Франкино, Карло Баттистоцци, Энрико Дамико, Ламберто Пуджотти, Андреина Ди Джиона, Джулия Де Лаззари, Реджина Димидо, Анни Сойя, Долорес Равелли, Милена, Терезита, Ахиле Пирано, Лучиано Черонни, Прела, Ренато Дель Кардине, Луиджи Лунари, Хеннинг Дуден, Мариза Минетти, Луиза Спаньятелли, Омелия, Анджеда, Виничио Кьети, Пьервиллани.

А также еще другие[2]:

Михаил Горбачев, Раиса Горбачева, Паоло Поли, Джакомо Леопарди, Сандра Мило, Эудженио Монтале, Кирк Дуглас, Кармело Бени, Тони Куртис, Валли Тосканини, Джованни Рабони, Федор Достоевский, Бертольт Брехт, Иоганн Вольфганг Гёте, Паоло Грасси, Агата Кристи, Жак Ланг, Джованни Спадолини, Исаак Ньютон, Миттеран, Массимо Раньери, Умберто Эко, Норберто Боббио, Вильджельмо, Пьетро Читати, Галилей, Раффаэлла Кара, Мао Цзэдун, Мисс Италия-1990, Мария из Магдалы (Магдалина), Рихард Вагнер, Джорджо Фантони, Дуглас Макартур, Бернар Дорт, Умберто Босси, Альберто Арбазино, Алессандро Маньо, Маурицио Порро, Джанни Версаче, Франсуа Тальма, Ахиле Оккетто, Альфред Хичкок, Чарльз Линдберг, Паоло Пиллиттери (по прозвищу Брадаринло), Марко Дзанузо, Алессандро Манцони, Гуидо Алминази, Марио Мерола, Франческо Пет-

1. Те, с кем Маэстро контактирует на страницах этого романа. (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2. Те, кто играл какую-либо роль в жизни главного героя этого романа.

рарка, Лука Ронкони. Джованни Баттиста, Назареец (Исуус Христос), Питер Брук, Патрик Шеро, Александер Моисси, Гюнтер Роджерс, Одоардо Бертани, Константин Станиславский, Уго Ронфани, Карло Рипа ди Меана, Сократ, Кризия (Дучия Манделли), Гастон Джерон, Мария Грация Грегори, Франко Куадри, Джованни Гуаресски, Паоло, Паганини, Генри Киссинджер, Дуизон Бобе, Вергилий, Иво Кьеза, Лучио Арденци, Джорджио Альбертацци, Тино Карраро, Морис Шевалье, Хулио Иглесиас, Фред Астер, Валентина Кортезе, Мемо Бенасси, Андреина Паньяни, Элеонора Брильядори, Архимед, Сильвио Берлускони, Дио Падре, Моцарт, Петер Шаффер, Антонио Сальери, Джотто, Витторио Гассман. Паола Борбони, Мольер, Джанни Аньелли, Марсель Пруст, Чезаре Ромити.

Глава первая

Это был один из тех редких случаев, когда Маэстро явился в театр в свободный от репетиций день. В такие моменты он, как обычно, сидя за девственно чистым письменным столом, с нарастающим раздражением выслушивал доклады обо всем, что произошло в Театре за время его отсутствия. Сотрудники, выстроившиеся перед столом полукругом, с преданностью и затаенным страхом в глазах вываливали на него свои проблемы. Много же их накопилось, пока он находился в Марокко, где в суперпродвинутой арабско-американской клинике проходил курс лечения по специальной технологии, возвращающей натуральный блеск волосам.

Времени у него было в обрез: уже вечером его ждал рейс в Рим, где предстояло важное голосование в Сенате, а следующим утром еще один перелет – в Париж. Нуволари, в прошлом знаменитый чемпион "Формулы 1", а нынче – шофер Театра, который в полдень забирал Маэстро в Малпенса[1], уже был на пути во Францию, везя в багажнике машины два чемодана с книгами и одеждой (главным образом, свитера с высоким горлом). В Париже он прямиком из аэропорта доставит Маэстро в министерство культуры, где у него назначена встреча с министром, а оттуда – сразу же в Киберон, в знаменитую клинику Луизона Бобе, где, накануне нового театрального сезона, он собирался пройти курс очистки организма с помощью каких-то чудодейственных водорослей.

1. Миланский аэропорт.

Иными словами, дорога была каждая минута. С самого утра Маэстро находился в том лихорадочном возбуждении, которое охватывало его всякий раз, когда предстояло сделать кучу дел в кратчайшее время. Он примчался в Театр ровно в час дня, что, естественно, означало для всех отмену обеденного перерыва. Распахнув дверь решительным движением вечно спешащего человека, он понесся по коридору в свой кабинет, где исполнил обычный ритуал: бросил тренч на диван, аккуратно выровнял складки оконной шторы, выстроил по размеру шариковые ручки и карандаши на письменном столе и, усевшись наконец в любимое кресло из стали и кожи и заранее обессилев оттого, что ему предстояло, откинулся на спинку. После чего, обведя глазами сотрудников, которые тем временем уже заполнили кабинет, принялся сообщать им новости о своем пребывании в Марокко: врачи — хамы, еда — дерьмо, спать совершенно невозможно.

Тем не менее было очевидно, что он пребывает в хорошем настроении, которое не испортила даже бестактная оговорка Тины Нинки, почтительно именуемой сотрудниками Старой Синьорой, многолетней, бессменной и неувядаемой руководительницы его секретариата, которая, запутавшись в пройденных им курсах лечения, принялась расхваливать... блеск его кожи.

В целом совещание проходило спокойно. Руководители отделов дирекции и служб Театра по очереди докладывали Маэстро о положении дел и формулировали свои срочные потребности. Он выдавал моментальную реакцию, изрекая сентенции, приглушая страсти, поторапливая, ставя в тупик, делая пометки в блокноте. Все это производило впечатление максимальной эффективности процесса: “Да!”, “Нет!”, “Завтра!”, “Этим займусь я лично!”, “Я ему позвоню!”, “С этим ничего не поделать”, “Пусть идет в задницу!”, “Вот увидишь, согласится, никуда он не денется!”. Подумать только, в одно мгновение решалось то, что так долго, напрягаясь, не мог решить каждый из них самостоятельно! Ну и кто они после этого, если не кучка ни на что не годных бестолочей? Покончив подобным образом еще с парой щекотливых вопросов, он поднялся и, разведя руки жестом Христа на кресте, воскликнул:

— Друзья мои! Я только что прилетел из Рабата, сегодня вечером я должен быть в Риме, завтра — в Париже, послезавтра, если не умру от усталости, в Кибероне! Любой другой из живущих на этой земле после столь тяжелого перелета и ужасной ночи остался бы дома и спал, а я здесь, с вами! К тому же сейчас уже половина второго, в это время все нормальные люди

обедают, расслабившись, вытянув ноги под столом, я же сижу в своем кабинете, где вы морочите мне голову софитами, которые кто-то не привез, деньгами, которых не хватает, пожарными, которые неизвестно чего хотят! Если вы желаете моей смерти, так мне прямо и скажите, я хотя бы подумаю, как мне вести себя в этой ситуации! И побойтесь Бога, не можете же вы претендовать на то, чтобы я все за вас делал, иначе это действительно означало бы, что вы хотите моей смерти!

И, поселив тем самым в душах присутствующих комплекс вины, он взмахом руки заставил умолкнуть хор протестующих голосов и продолжил:

— Братцы мои, вы большие молодцы, только вам осталось научиться самой малости — решать все проблемы самостоятельно! Трения со спонсорами, перенос сроков строительства — это все материя, в которой вы прекрасно разбираетесь, не хочу сказать, лучше меня, но, по меньшей мере, не хуже. И посему, поимейте совесть, делайте все са-ми! Собирайтесь, обсуждайте и предлагайте мне решения. Так мы с вами должны работать! А сейчас, простите, мне надо к портному, затем к парикмахеру, а ровно в восемь у меня самолет. Согласитесь, разве ж это жизнь?

И т. д. и т. п.

Но на этом все не кончилось. Голос подала Старая Синьора, которой в этот день выпала участь служить источником мелких неприятностей. Как это было демократично заведено Маэстро, вместе с другими сотрудниками она стояла перед его письменным столом, невзирая на свои восемьдесят лет (точнее, Маэстро не принимал во внимание ее восемьдесят лет), и трясущейся от старости рукой протягивала ему свернутый вчетверо лист бумаги:

— Это письмо от профкома технических сотрудников, они требуют встречи с тобой...

Маэстро с изумлением уставился на нее: профком технических сотрудников?! У него что, мало дел, чтобы еще встречаться и с его членами?! С этими болванами, которые только и умеют что требовать прибавки жалования и просить пристроить на работу их родственников!

— Но почему именно со мной! — начал заводиться Маэстро.

— Потому что ты директор, Джорджо, — приторным тоном напомнила ему Нинки.

Это уточнение примирило Маэстро с обстоятельствами.

— Да-да, конечно... я директор... понятное дело, — буркнул он, с довольным видом поправляя ворот свитера. — Но все-таки надо иметь хоть чуточку уважения к несчастному старику. Хотя бы один из вас, кто доставал меня своими про-

блемами, подумал, что я сегодня, вероятно, даже не успею поесть?

С удовлетворением отметив выражение сочувствия, проявившееся на физиономиях присутствующих, Маэстро смилостивился: как-никак, профком технических сотрудников представлял рабочий класс, и пусть его руководители были теми еще засранцами, как, впрочем, и те, кого они представляли, встретиться с ними было политически целесообразно.

— Ладно, — сказал Маэстро, снова широко разводя руками. — Скажите им, что, как только я вернусь... во время одной из репетиций... или как только выпустим спектакль... в общем, скажите, что хотите... я их приму.

Но вместо привычного гула одобрения сошедшей благодати, в кабинете стояла удивившая Маэстро тишина. Он посмотрел на Нинки.

— Это срочно... — проговорила дребезжащим голосом Старая Синьора. — И к тому же это предусмотрено соответствующим пунктом внутреннего регламента Театра...

— А не пошли бы вы все в жопу вместе с вашим внутренним регламентом! — взорвался Маэстро, красный от вспышки внезапного гнева.

И скрылся в туалете.

Глава вторая

Профком, представлявший различные технические службы Театра, состоял из четырех человек: троих мужчин и одной женщины. О том, что Маэстро согласился принять их, они узнали в ту минуту, когда, сидя в баре под сценой, смотрели по телевизору повтор давнишнего теннисного матча, комментируемого последней Мисс Италия.

— Он сильно разозлился? — спросила Мария Д'Априле (отдел связей с предприятиями), как всегда в широченной цыганской юбке и просторных жилетках, скрывающих ее избыточные формы.

— Не больше, чем обычно, — ответил принесший это известие. — Он сказал, что примет вас у Адольфо.

— Как это у Адольфо?! — изумился посыльный Эрнесто Паницца, худой коротышка в синем выходном костюме в белую полоску и белой рубашке, из огромного воротника которой торчала тонкая шея. — Почему не в театре? Почему не в его кабинете?

— Потому что у него нет времени: в восемь у него самолет...

— А если в семь придет почта?! — взорвался Паницца, настроенный воинственнее и непримиримее других: — Нет, я туда не пойду! Это неуважение к нам! Директор — это директор, и наши законные требования он должен выслушивать в своем кабинете, где принимает своих подруг в шикарных шубах и своих гребаных друзей-политиков!..

Однако верх взяло мнение, что необходимо смирить гордыню.

— Хотя, конечно, — признал вахтер Дольяни, тощий дылда с хриплым прокуренным голосом, — это не дело — принимать представителей профкома в парикмахерской, когда тебе делают маникюр, а Адольфо красит волосы. Но Мария права: главное — это поговорить с ним, а где — у парикмахера или в сортире — не имеет особого значения.

Договорились, что Мария представит директору членов профкома; телефонист Карлетто Валли как наиболее толковый и к тому же чаще других имеющий дело с дирекцией, сформулирует их требование; Дольяни вступит, когда потребуется поддержка; Паницца откроет рот, только если его о чем-нибудь спросят.

Решительно поднявшись, они двинулись по узкой лестнице, ведущей из бара наверх, и перешли через улицу. Витрину парикмахерской Адольфо целиком занимала гигантская фотография Маэстро, снятого во время репетиции: правая рука вытянута вперед, рот разинут в крике, львиная грива слегка растрепана.

Четверка цепочкой прошествовала мимо портрета, Дольяни, Валли и Мария, не сговариваясь, уважительно склонили перед ним головы.

— Хорошенькое начало! — презрительно буркнул Паницца.

В специальном зальчике для самых уважаемых клиентов Маэстро чувствовал себя как дома. Облаченный в элегантную накидку из натурального льна, Маэстро сидел в массивном кресле, словно на троне. Огромные зеркала на стенах возвращали многократно его образ во всех ракурсах, что доставляло ему явное удовольствие. Сидящая на скамеечке у его ног ангелоподобная блондинка-маникюрша держала его руку, своим смиренным видом напоминая Магдалену, отдающую всю себя Христу. В этой замкнутой Вселенной Маэстро преображался, наконец-то обретя космический покой, являясь единственным объектом всеобщего внимания и забот. На ближайшие пару часов никаких внешних раздражителей: никакого Театра, никаких критиков, актеров, политиков... все забыто, все вне его, все далеко-далеко отсюда...

Стоя за спиной Маэстро, Адольфо демонстрировал ему в зеркало какие-то пузырьки и баночки, поясняя то, что собирается с ними делать. Маэстро было приятно наблюдать, как Адольфо с ненавязчивым достоинством подает себя в качестве царствующей здесь особы, как режиссирует собственное физическое пребывание в предлагаемых обстоятельствах. Не то что в Театре, где всеми постановочными деталями приходится заниматься ему, только ему одному, потому что никто ни хера не понимает, и если ему требуется добиться нужного светового эффекта, то он должен бежать наверх, в будку осветителя, и собственноручно выставлять прожекторы, как надо! А здесь он в конце концов обретал все понимающую, почти равновеликую ему фигуру, Адольфо, которому достаточно лишь объяснить "идею голубого сюда, на виски", чтобы он нашел этому адекватное решение, всегда с большим вкусом, новое, необычное и очень дорогое...

На пороге парикмахерской нарисовались представители профсоюза.

– Проходите, дорогие, проходите, – подбодрил их Маэстро. – Проходите, располагайтесь, чувствуйте себя здесь как дома. Что, некуда сесть? Ладно, неважно, тогда постойте, тем более что мы сейчас быстренько решим все ваши проблемы.

– Добрый день, Маэстро, как поживаете? – вступила Мария.

– Сама не видишь? – ответил печально Маэстро. – Я вынужден работать, даже когда мне моют голову. Вот такая моя жизнь...

Он обвел глазами вошедших и понял, кого они ему напоминают: комический квартет из шекспировского "Сна в летнюю ночь". Господи, и на таких людей он должен тратить свое драгоценное время!

И, верный своей тактике в подобных случаях, ринулся в атаку:

– Нинки сказала, что вы хотели видеть меня. Вот он я, вы меня видите. Не знаю, с чем вы пришли, давайте послушаем. Вдруг ваше дело не такое срочное, а? Вдруг оно может подождать, пока этот несчастный старик, воспользовавшись, как и все, законной неделей отпуска, вернется из Киберона. У вас есть отпуск? А вот у меня его нет. Но это неважно. Главное – другое: до тех пор, пока я жив, пока вы все меня не угробили, я с вами и, как всегда, в вашем полном распоряжении. Только не подумайте, что я жалуюсь. Я сам так захотел! Театр – это дом для всех, кто в нем работает, и самый последний из засранцев должен иметь возможность пообщаться со

своим директором. И директор примет последнего из засранцев. У вас есть, что мне сказать? Говорите, я слушаю.

— В общем так, Маэстро... — откашлявшись, начал Валли.

— Джорджо! Пожалуйста, зови меня Джорджо! Мы среди товарищей, это ведь профсоюзное собрание... В театре, понятно, при посторонних мы еще можем поиграть в субординацию, раз уж так необходимо. Там вы можете обращаться ко мне "маэстро" или "сенатор", это будет как раз то что надо. Но здесь, среди соратников, товарищей по работе, вы можете обращаться ко мне на "ты" и звать по имени. Итак?..

— Итак... Джорджо... Мы позволили себе побеспокоить тебя...

Повисла долгая пауза, потому что в этот момент Адольфо попросил Маэстро наклонить голову над раковиной для первого ополаскивания волос. Лившаяся вода явно помешала бы Маэстро слышать, и Валли посчитал правильным прерваться.

— Ну так все-таки можно узнать, чего вы хотите? — спросил Маэстро, выпрямляясь.

Но прежде чем Валли вновь открыл рот, голова Маэстро исчезла под огромным пушистым полотенцем, которым Адольфо принялся энергично вытирать его шевелюру.

Спустя некоторое время голова появилась вновь.

— А, вы еще здесь? — воскликнул приветливо Маэстро. — Так что дальше?.. Я слушаю! Говори, говори!

— Итак, Маэстро... Мы позволили себе потревожить вас... поскольку... по просьбе нескольких технических работников театра...

— Понял, только... извини, что перебиваю тебя, давай ближе к делу, ладно? Я согласился принять и выслушать вас, но и вы будьте милосердны! Если вам наплевать на человека, который через три часа должен быть в Риме, а завтра уже в Париже, то, по крайней мере, проявите хоть немного уважения к вашему директору!..

— Хорошо, Маэстро... Короче, группа рабочих театра хотела бы создать...

Глава третья

Челюсть у Маэстро отвалилась, и какое-то время он, не веря собственным ушам, с изумлением глядел на Валли.

— Не понял, — произнес он наконец спокойным тоном.

Слишком спокойным.

Валли снова откашлялся и, стараясь сдержать сердцебиение, вынуждавшее дрожать голос, повторил:

– Группа рабочих театра хотела бы создать... любительскую труппу...

– Любительскую труппу?!.

– Да, любительскую труппу, – с твердостью в голосе подал реплику Дольяни.

– Любительскую, – чуть слышно подтвердила Мария.

– Любительскую!! Я слышу! Я что, по-вашему, глухой? – начал заводиться Маэстро – Но... но... на хрена она нужна, эта ваша любительская труппа?!.

– В лапту играть, – нарушая уговор не открывать рта, буркнул Паницца.

Но Маэстро не услышал его – Адольфо был высококлассным профессионалом, прекрасно чувствующим, когда надо вмешаться. Включив фен, он направил его на волосы Маэстро, давая тому возможность выиграть время для осмысления новости.

Собственно, Маэстро вовсе не нуждался в ответе на свой вопрос: он сразу же понял, что взбрело в головы этим мудакам. Они возжелали играть на сцене! Подражать ему! Любительская труппа театра! Естественно, с Марией Д'Априле в примадоннах, с Дольяни в роли благородного отца и Паницей в роли придворного шута!

Он мазнул взглядом по квартету, отметив грубый грим Марии, костлявые мозолистые руки Дольяни, тупую физиономию Валли, голубой, в белую полоску, костюм Паницы с бельевыми прищепками на обшлагах брюк, чтобы они не попадали в спицы велосипеда... и представил себе всю смехотворность ситуации: как они на сцене "Театро Студиа"[1] играют отрывки из "Фауста" перед сидящими в первых рядах лауреатами Нобелевской премии и членами королевских семей; как после спектакля призрак Томаса Манна с "Лоттой в Веймаре" под мышкой настигает его в гримуборной и, тряся за руку, говорит со слезами на глазах: "Спасибо! Спасибо! Наконец-то, я понял Гёте!"... и как потом уже на главной сцене "Пикколо Театро", или хрен знает где еще, для публики, состоящей из друзей и родственников от мала до велика, потных и вонючих, жующих бутерброды с вареной колбасой, доставая их из лежащих на коленях промасленных бумажных пакетов, эти актеры любительской труппы "Веселые селяне" играют трехгрошевый водевильчик или какую-нибудь дурацкую пьеску о таких же дебилах, как сами, или хрен знает, что еще...

1. В то время у театра, руководимого Маэстро, было две сценических площадки: основная – "Пикколо Театро" и "Пикколо Театро Студиа".

Ему захотелось заорать, вскочить на ноги, сорвать с себя льняную накидку и пинками спустить с лестницы этот похабный квартет... Но он заставил себя сдержаться.

Спокойно. Главное, не терять хладнокровия. Сделать вид, что слушаешь их с интересом, согласно кивать, может быть, даже поздравить с прекрасной идей... затем показать, что тебя гложет сомнение, поселить в их душах смятение, страх стать посмешищем, выставить себя идиотами... а увидев их подавленность и готовность распрощаться со своей дурацкой затеей, великодушно предложить им достойный выход из положения: поскольку идея любительской труппы, как вы уже поняли, хреновая идея, почему бы вам не создать хорошую футбольную команду, или провести конкурс любительского кино, или устроить выставку фотографий своих родственников и друзей?.. При этом важно ничем не унизить этих представителей трудящихся, не дать им понять, кем он их считает на самом деле, и не позволить им вернуться к своим с пустыми руками, ничего не добившись! Но, слава богу, он умел вести себя с массами.

Маэстро отвел рукой фен, который направил на него Адольфо.

— Значит, любительская труппа... Что ж, ребята, должен признать: неплохая задумка! Неплохая! Только вот что интересно... как эта странная задумка пришла вам в голову?..

— Очень просто, маэстро... — оживился Валли. — Ничего странного в этом нет. На многих предприятиях сотрудники коллективно создают...

— Это мне понятно, — перебил его Маэстро. — Но почему именно театр, вот что мне интересно. Вы — работники, скажем так, предприятия, продукция которого — театральный спектакль. И вы, честно говоря, должны быть сыты театром по горло! Логичнее было бы от вас услышать: "Театр? Ну уж нет, ни за какие коврижки! В то время, как мы думаем о том, чтобы вкусно поесть, выпить хорошего вина и расслабиться, мы и слышать не хотим о театре! Оставим заниматься театром этому старому пердуну, который посвятил ему всю свою жизнь, и мы видим, чего это ему стоило!" Вот это было бы понятно. И справедливо. Вам так не кажется? Вам должно хотеться все, что угодно, но только не театр! Ты что об этом думаешь, Адольфо?

— Гхм... — ответил Адольфо.

Дольяни поспешил на помощь Валли:

— Видите ли, Маэстро, все дело в том, что нам нравится театр...

— В это я могу поверить, — согласился Маэстро, уже почти совсем успокоившийся. — Иначе и быть не может. Имея перед глазами в течение стольких лет прекрасный его обра-

зец... Вам не кажется, что именно по этой причине ваша затея может оказаться... несколько рискованной?

— Рискованной? В каком смысле, сенатор? — вежливо спросила Мария.

— Ну... — ответил Маэстро, отведя глаза в сторону, как делал всякий раз, собираясь обвести собеседника вокруг пальца. — Скажем... вы рискуете тем, что вас будут сравнивать... Меня, городской театр Милана, один из лучших в Европе, и вас, любительскую труппу этого театра... Хотя... о, Господи, ведь может неожиданно статься, что вы все гении, что Дольяни талантливее Лоуренса Оливье, а Мария может ставить спектакли лучше меня!.. Но будем честными друг с другом, может случиться и наоборот, все окажется не так, и публика будет тыкать в вас пальцами и обзывать дерьмом, неблагодарными псами, засранцами, осмелившимися выступать на сцене в доме самого великого режиссера мира... Да-да, есть люди, которые обо мне такого именно мнения! Они будут говорить: что себе позволяют эти придурки, педерасты, шлюхи и... и... А я, как вы сами понимаете, не смогу постоянно быть рядом, чтобы объяснять зрителю: да нет, вы что, они вовсе не такие, они просто вышли на сцену, чтобы от души позабавить вас, сделайте скидку на то, что они всего-навсего бедные, малообразованные работяги, а, в сущности, они славные ребята, которые, вместо того чтобы думать только о вкусной еде, выпивке и развлечениях, посвящают себя благородному делу по имени Театр, и т. д и т. п. Я много работаю, все время в разъездах и не могу быть вам защитой в вашем деле. Я не прав, Адольфо? Или я чушь несу?

— Гхм... — сказал Адольфо.

Четверка переглянулась. Профсоюзные посланцы были явно обескуражены, что не ускользнуло от глаз Маэстро, наблюдавшего за ними в зеркале. “Ну вот и пришло время пряника”, — подумал он с удовлетворением.

— Так что, — сказал он, поднимая правую руку жестом утешения и отпущения грехов, — может, вам и правда лучше подумать о хорошей футбольной команде? Я мог бы заказать вам форму... хотите, у Армани? Или у Версаче? Я позвоню ему и скажу: Джанни, сделай мне одолжение. Он мне не откажет... Или же организуйте ежегодную выставку семейных фотографий: дети с мороженым в руках, теща, принимающая душ... А? Что вы на это скажете?

Он опять скосил глаза в зеркало: квартет выглядел растерянным, но все еще не сдавшимся.

— Видите ли, Маэстро, — вновь подал голос Валли. — Мы обо всем хорошо подумали. И решили создать именно любительскую театральную труппу.

— Вот дьявол!.. Но почему?! — лицо Маэстро начало наливаться краской, а руки задрожали, что означало предвестие гнева. — Почему именно театральную? Театр здесь делаю я, понятно? Я!!

— Но мы хотим создать совсем другой тип театра, Маэстро... — вмешался Дольяни.

— Другой тип театра?! — Изумление, словно ведро ледяной воды, мигом остудило закипающую ярость Маэстро: — То есть? Повторите, какой театр вы хотите создать? Другой? И что это значит — "другой театр"? Объясните мне, что это значит. Авангардный театр, со сцены которого зрителю сначала показывают голую задницу, а потом на него еще и мочатся? Такой? Или театр мимики и жеста, где актеры мычат, скулят и разговаривают так, словно блюют: агкх... гггурх... Другой тип театра, видите ли! Хотите сказать, что мой вам не подходит, да? Что он вам неинтересен? Ну давайте, объясняйте!.. Валли!..

— Видите ли, Маэстро... — проговорил Валле и закашлялся.

— Дольяни!..

— Нет, Маэстро, все не так, как вы сказали!

Но и Дольяни на этом остановился.

— Мария!

— Маэстро, я обожаю ваши спектакли... — прошептала та и на этом умолкла.

— Паницца, — повернулся к нему Маэстро, — может, ты мне скажешь, что за гребаный театр вы хотите создать?

Паницце был задан вопрос, следовательно, ему было разрешено открыть рот.

— Мы, мать твою, — сказал он, четко выговаривая слова, чтобы до Маэстро дошло все, что он скажет, — мы хотим создать театр, в котором не будут дохнуть от скуки те, кто придет смотреть наши спектакли.

Глава четвертая

"Театр, в котором не будут дохнуть от скуки те, кто придет смотреть наши спектакли!"

Сидя на заднем сидении лимузина, который вез его в Киберон, Маэстро расковыривал рану, нанесенную ему сорок восемь часов назад в Милане.

Завершившееся долгими аплодисментами его выступление в Сенате, показанное в теленовостях, комплименты президента и коллег-сенаторов, автограф, выпрошенный командиром авиалайнера, доставившего его в Париж, встреча с молодым куртуазным французским министром культуры, который ува-

жительно обращался к нему “Cher Maître” (“Дорогой Мэтр”), — все это явилось для раны слабым и коротко действующим бальзамом, малоэффективным, как арабские духи на руках леди Макбет.

Из-за телекамер, не сводивших с него объективов, из-за спин поздравлявшего его председателя Сената, любезничающего с ним французского министра культуры и командира корабля, такого мужественного в своей черной форме с золотыми шевронами, перед глазами то и дело вставало подлинное в своей осязаемости, подобно призраку Банко[1], видение Паниццы. Ужасный в своем синем в белую полоску костюме, в рубашке, большей, чем нужно, на пару размеров, с бельевыми прищепками на лодыжках, он бросал Маэстро в лицо невероятное: “Театр, в котором не будут дохнуть от скуки те, кто придет смотреть наши спектакли”.

Если следовать логике Паниццы, это должно было означать, что в его театре, театре Маэстро, публика дохнет от скуки!

Он передернул плечами, ругая себя последними словами за то, что все время думает об этом мерзавце. В конце концов, кто такой этот Паницца! Какое отношение он может иметь к Иоганну Вольфгангу фон Гёте! Только у таких, как он, с их менталитетом и лексиконом фанатиков-коммунистов времен холодной войны, может вызывать смертную скуку высочайшая поэтика “Фауста”. Да пошел он!..

— Иди ты в жопу, Паницца! — вырвалось у него.

— Простите? — спросил Нуволари, ведя машину с обычной невозмутимостью. — Вы что-то сказали?

— Нет, ничего.

— Вы обратили внимание, как красиво смотрится сегодня этот замок?

Маэстро механически повернулся, чтобы взглянуть на замок, прекрасный и ужасный, хранитель мрачных средневековых тайн, пропитанных кровью и ядами. Но тут же из-за окруженной башнями громады выплыла огромная гротескная фигура Паниццы, который кричал прямо ему в уши: “Театр, в котором не будут дохнуть от скуки те, кто придет смотреть наши спектакли!..”

Что более всего изумило Маэстро, так это отсутствие реакции остальных членов профсоюзной делегации. Он ожидал, что они немедля открестятся от сказанного Паниццей, выгонят его пинком под зад, обольют безоговорочным пре-

1. Одна из жертв леди Макбет, постоянно являвшаяся ей в снах.

зрением, шарахнутся, как от прокаженного. Но эти три мерзавца, наоборот, даже ни на полшага не отодвинулись от него! Мало того, они принялись объяснять, прежде всего Мария, что Паницца, выразившись в своей привычной манере в духе коммунистической "Униты" 50-х годов, в сущности, хотел сказать, что они собрались сделать театр... э-э-э... менее серьезный, что ли... чуть более развлекательный... "Нет-нет, пусть Маэстро не подумает, что его театр не развлекательный! – поспешила пояснить Мария. – Театр Маэстро может еще как развлекать! "Арлекино", например, был очень смешной спектакль, даже если смотреть его сорок раз подряд, но... как бы это сказать?.. в некоторых местах – очень смешных – немного не хватало... неожиданности"... Хотя она, Мария, которая была с этим спектаклем в Аддис-Абебе, прекрасно помнит, что эфиопы просто катались со смеху...

Увы, объяснение не успокоило его. Оно лишь опередило крепкое ругательство, уже готовое было вырваться, как пробка из бутылки, высвобождая содержимое, слишком долго находи́вшееся под сильным давлением. Сказанное Марией потрясло все его существо и теперь травило душу, как всепроникающий яд.

– Ты тоже помирал от скуки на "Фаусте"? – обратился он неожиданно к Нуволари.

– Я нет, потому что...

– Потому что – что?

– Потому что я его еще не видел, – извиняющимся тоном проговорил Нуволари.

– Твою мать! Он уже целый год как идет!

– Да, но на него до сих пор невозможно достать билет... – на лету сочинил Нуволари.

Фраза прозвучала лестно, и Маэстро решил принять ее за чистую монету.

– При первой же возможности напомни, чтобы я оставил тебе два места на мое имя. Сходишь вместе с женой, а потом расскажешь мне, заела тебя тоска или нет.

– Да, сенатор, спасибо, – поблагодарил Нуволари, не слишком уверенный, что Маэстро запомнит свое обещание.

Приказав себе выбросить из головы Паниццу и всю эту историю с любительским театром самонадеянных придурков, Маэстро принялся думать о своих последних спектаклях, как делал всегда, когда нуждался в подпитке чем-то успокаивающим и ободряющим, что могло бы восстановить его душевное равновесие. Взять, скажем, "Великую магию". Выдающийся спектакль, что говорить! Хотя пьеса – так себе, пусть все и твердили, что это шедевр. И разве спектакль не оказался

очень смешным? И все благодаря тому, что он собственной рукой вымарал из истории девушки это авторское занудство. Вырезал именно для того, чтобы зрители не умирали от скуки! Так что, синьор Паницца... или ты собери побольше информации, прежде чем открывать рот, или иди в задницу, говнюк!

"Киберон" — известил о приближении к цели дорожный знак. Еще несколько километров — и огромный синий лимузин, подарок "ФИАТ'а" театру, окажется у въезда в обширный парк клиники Луизона Бобе.

Маэстро начал мысленно настраиваться на предстоящее. Неделя отдыха и курс очистки организма от токсинов с помощью специально подобранных водорослей приведут его в форму к началу нового театрального сезона, и он будет полон сил для возобновления напряженных репетиций новых фрагментов "Фауста".

Этим вечером, сразу же после визита врача, он поужинает в роскошном павильоне на дамбе, над морем, за столиком, навсегда закрепленным за ним. На столике хрусталь, серебро. Издалека будет доноситься шум моря и будут мерцать огни разбросанных вдоль берега многочисленных деревушек, знаменитых своими устрицами и рыбой, где Нуволари сможет обжираться, как свинья, с типичным пролетарским безразличием к деликатесам, за счет театра и, следовательно, налогоплательщиков.

Что до него, то ему из монастыря доставят протертый до абсолютной прозрачности potage de légumes[1] и — основной элемент диеты — нечто вроде зеленоватой, волокнистой, влажной, холодной, желеобразной поленты с запахом подопревшего мускуса и разложившейся медузы. Ее ему предстоит поглощать в течение всей ночи и следующего утра, пока не подоспеет новое обеденное меню.

А в этот самый момент, за тысячу пятьсот километров от Киберона, в миланской остерии "Пулиро ди Лакьярелл", пышущие здоровьем технические сотрудники Театра праздновали создание группы драматического искусства "Пикколи дель Пикколо"[2]. Фирменные закуски, три первых блюда, тележка ассорти вареностей-копченостей, перец, запеченный с луком и помидорами, жареная картошка, овощной салат, тирамису и свежие фрукты. Любезно званная Старая Синьора Нинки холодно отвергла приглашение, однако послала ту-

1. Овощной суп (*франц.*).
2. В переводе с *итал.* "Малыши из Пикколо".

да в качестве представителя дирекции свою правую руку — Сюзанну Понкья, поручив ей внимательно слушать все, что можно будет позже передать Маэстро.

Глава пятая

— Сюзанна?.. Перезвони мне!

Маэстро положил трубку и стал ждать звонка из Милана. Небольшая банальная уловка из соображений экономии, которой теперь он мог бы позволить себе не заморачиваться, но которой продолжал пользоваться скорее по инерции, чем из скупости.

Сюзанна перезвонила.

— Ну и?.. — спросил Маэстро.

Очевидно, Сюзанна спросила: "Вы о чем, сенатор?" или что-то в этом роде, потому что Маэстро ответил с легким раздражением:

— Как все прошло? Я имею в виду эту, мать их... сходку! Нинки сказала мне, что послала туда тебя. Это так или нет?.. Тогда, черт тебя побери, почему ты мне до сих пор не позвонила?

— Я... мне в голову не пришло, сенатор, что вас это так интересует! — воскликнула, стоя у телефона в Милане, Сюзанна.

— Разумеется, мне интересно, дура ты набитая! Проснись, Сюзанна! Как, по-твоему, это может меня не интересовать, когда четверкой мерзавцев овладела похоть лицедейства! Кого, как не меня, больше всего заботит доброе имя моего Театра! Поэтому мне не просто интересно, мне супер важно знать, что творится за моей спиной! Потому что если что, это мне придется разгребать те кучи дерьма, которые на нас повалятся... Что ты молчишь? Ты начнешь наконец говорить или нет? Можешь сказать мне, какую еще хренотень они там замутили?!.

По ходу доклада Сюзанны все нюансы этого доклада один за другим отражались на физиономии Маэстро. "Сходка" открылась сообщением Марии Д'Априле о встрече с шефом. Мария сказала, что Маэстро встретил их задумку с большим удовлетворением, даже поздравил, назвав молодцами, потому что, вместо того чтобы только и думать о еде и развлечениях, люди решили посвятить свое свободное время искусству и т. д. и т. п. Не давая слова Паницце, который собирался что-то возразить, Мария добавила, что Маэстро, как им почудилось, несколько встревожился, скорее всего, тем, что они могут показать себя не с лучшей стороны. Точку хотел поста-

вить Дольяни, сказав, что Маэстро в результате благословил их. Однако упрямый, как мул, Паницца все-таки вставил свое, прорычав, что у Маэстро не было ни права, ни власти сказать им "нет", потому что речь идет о трудящихся, которые в свое свободное время могут делать все, что придет им в башку, не спрашивая ничьего дозволения. После чего раздались аплодисменты в адрес Маэстро, и все принялись есть.

— Надо же, они еще и аплодировали! — хмыкнул Маэстро в Кибероне.

— Да-да, — подтвердила в Милане Сюзанна. — Они были вам очень признательны!

— Ну что же, вообще-то они замечательные люди! — с теплом в голосе заметил Маэстро, в ушах которого еще звучало эхо аплодисментов. — Но ведь должна же быть среди них черная душонка, которая подбила их на это, как ты думаешь? Кто-то же вбил им в башку эту паскудную идею!..

— Не знаю. Мне показалось, что они все заодно.

— А ты сказала им насчет футбольной команды, фотоконкурса, кинофорума...

— Да, но...

— Они тебя и слушать не захотели, я понял.

— Нет, — возразила Сюзанна в Милане. — Они сказали, что все это замечательно, но они чувствуют в себе влечение именно к сцене.

— Вот как! И кто же из них сумел произнести эту фразу? Неужто Паницца? — И поскольку Сюзанна в Милане замешкалась с ответом, прикрикнул на нее: — Ну, кто это был? Боишься назвать? Нет? Тогда говори. Кто это сказал?

— Грегорио.

— Грегорио?!

Маэстро потерял дар речи. Грегорио! Грегорио Италиа, прозванный Страусом Оскаром за худющую физиономию на длиной шее и здоровенный кок над очками, один из самых верных его сотрудников, ответственный за паблик-релейшн, паразитирующий на Театре, то есть человек, которому целыми днями не хрена делать, разве что иногда поприсутствовать в качестве представителя Театра на каком-нибудь дурацком мероприятии, где, как правило, он сидел, набравши в рот воды.

— Интересно, — обрел дар речи Маэстро. — Стало быть, это именно он, вместо того чтобы вправить им мозги, наплевал на мои принципы и взял их сторону, подтверждая правильность их поступка...

— Скорее, он выступил с политических позиций. Он сказал, что как марксист не может не поддержать их...

— Как марксист?! — ахнул в Кибероне Маэстро. — Нет, ну наглец! Вы только посмотрите, синьор Грегорио Италиа преподает мне урок марксизма! Этот тип, одевающийся у Армани и жрущий на халяву на любом сборище всевозможных засранцев! И он еще учит меня марксизму! Меня, который участвовал в Сопротивлении в Женеве! Меня, являющегося коммунистом сегодня, а не десять лет назад, когда коммунистами были все, кому не лень! Только не говори мне, что Оккетто[1] — коммунист! Или Горбачев! Этот Горбачев — самый настоящий реакционер, империалист, предатель... жопа с ушами!.. Да-да, в том, что он жопа, у меня ни малейшего сомнения! Потому что тот, кто не пускает "Великую магию" в Ленинграде, не может быть никем, кроме как большой жопой... Две больших жопы: он и Паницца!..

Сюзанна в Милане терпеливо ждала, когда Маэстро в Кибероне закончит метать громы и молнии. Она хорошо знала эту забавную особенность его ars rhetorica[2]: любое уловленное ущемление достоинства Его Величества, типа дерзкой выходки Грегорио, вызывало у Маэстро бурный поток исполненного патетики словоизвержения, которое иссякало лишь тогда, когда он считал окончательно заклейменными позором тех, кого он больше всего ненавидел в тот или иной конкретный исторический момент. Сейчас это были: Паницца — по известной нам причине, и Горбачев, виноватый в том, что ограничил — хотя, быть может, не лично сам — гастроли Театра по Советскому Союзу несколькими спектаклями в Москве под предлогом их дороговизны и трудностей, переживаемых советской экономикой.

Как бы то ни было, у Сюзанны имелся достаточный опыт управления настроением Маэстро. Поразив стрелой Грегорио, которого терпеть не могла, она выдернула ее: "Нет, в принципе, вряд ли 'черной душонкой' мог быть Грегорио Италиа. Возможно, это кто-то другой". И пообещав Маэстро заняться выяснением, кто бы это мог быть, она стала готовить новость, которая вне всякого сомнения, должна была доставить ему огромное удовольствие.

— Во время ужина они разговаривали обо всем понемногу, в том числе, о ближайших планах. Они хотели бы начать репетиции уже завтра, чтобы выйти на сцену еще до Рождества.

1. Акилле Оккетто (р. 1936) — лидер Итальянской коммунистической партии (1988–1991).
2. Искусство красноречия (*лат.*)

— Вот как! И с чем же они собираются на нее выйти? Кто будет ставить? Кто оформит сцену? Кто что будет играть? Что за пьеса? Театр, черт побери, — дело серьезное!.. Они не называли пьесу?

— Ну... так... походя...

— И это все, что ты можешь мне сказать? Ты вообще собираешься рассказывать или мне надо вернуться в Милан и клещами вытаскивать из тебя по словечку?

— Я... — Сюзанна в Милане сделала вид, что замешкалась. — У меня не хватает храбрости сказать вам это...

— Что? Это так ужасно? — спросил Маэстро в Кибероне.

— Как сказать...

— Они ставят "Отверженных" Гюго?

— Нет-нет!..

— "Грозу" Островского? Или брехтовскую "Матушку Кураж"?

— Если бы что-то из этого — Бог в помощь!

— Не угадал. Что-то еще ужаснее? — подпустил ехидства Маэстро.

В его тоне Сюзанна уловила перелом в настроении в лучшую сторону и заранее предвкушала тот неописуемый момент, когда тайна откроется.

Она ловко оттягивала этот момент, потворствуя нарастанию восторга у Маэстро, в который он упоенно бросался, очертя голову, всякий раз, когда угроза опасности или даже легкая неприятность исчезали с его горизонта. Это было своеобразным садомазохистским петтингом, связывающим хозяина и рабыню невидимыми узами сообщничества, независимо от различия их ролей. Обмен репликами, настойчивыми, с одной стороны, и уклоняющимися, с другой, взаимное притворство с одной-единственной целью: рассеять без следа дурное настроение Маэстро, вознести его победителем на вершину пирамиды из черепов поверженных врагов, опьянить сладостью собственного триумфа и унижения других... и вот тогда, только тогда, бросить ему это абсурдное, гротесковое название, распахнуть перед ним несуществующую дверь и дать выход животному хохоту, сопровождающему космическую вакханалию, когда кажется, что человек навсегда покинул свою телесную оболочку.

— Сюзанна, ты должна, наконец, сказать мне это!

— Не могу, сенатор, не настаивайте!

— Сюзанна, мать твою, говори!..

— Нет, сенатор, это выше моих сил!

— Доставь мне это удовольствие! Я жду!

— Сенатор...

— Сюзанна, не будь такой сукой, ты что, не хочешь порадовать меня?

— Сенатор, я вам скажу это, но...

— Давай, Сюзанна, говори, черт тебя побери! Я больше не могу терпеть!

— Ладно, сенатор... они задумали ставить...

Глава шестая

Когда закончился приступ безудержного веселья, вызвавшего панику у примчавшихся дежурного врача и медсестры, Маэстро отправился обедать.

Пребывая в приподнятом настроении, он радушно поприветствовал всех присутствующих в обеденном зале и уселся за свой стол, всякий раз всхлипывая от смеха, едва перед глазами вставала картина того, как этот ансамбль придурков будет измываться над "Добрым человеком из Сезуана", одним из лучших его спектаклей, поставленных в "Пикколо".

Именно эту пьесу они выбрали для своего дебюта. Брехтовского "Доброго человека из Сезуана"! Господи, кто их надоумил? Ну и кто, интересно, выйдет в главной роли? Неужели Джузеппина Карулли, эта помесь амебы с верблюдом, все части тела которой — плечи, шея, задница — живут каждая своей жизнью? А кто будет играть летчика? Франкино из исследовательского отдела с его повадками церковного служки?.. Вот с кем проблем не будет, так это со шлюхами, точнее, одна-таки будет: проблема выбора, поскольку их-то как раз полным-полно вокруг!

Он прыснул, представив себе, как Франкино в летном комбинезоне распевает "Песню о восьмом слоне", стараясь произвести впечатление на Карулли в костюмчике и боевой раскраске китайской шлюхи, а затем, отставив мизинец, жадно поглощает завтрак, состоящий всего лишь из огурца и корки сухого хлеба.

Явившееся ему на смену видение троицы: Паниццы с прищепками на отворотах брюк, Дольяни с его выговором портового грузчика и Валли с его постной физиономией пономаря — вызвало у Маэстро такую садистскую эйфорию, что он почти с удовольствием проглотил шестьдесят граммов безвкусного разваренного риса, служившего первым блюдом его обеда... Но протертые до атомов водоросли — это омерзительное зеленоватое пюре, которое мы уже имели возможность описать, — вернули его к более реалистичному взгляду на жизнь. Радость угасла, в голову полезли неприятные во-

просы, и, прежде чем обед завершился ритуальной вываренной сливой, мрачная хандра овладела им.

О Маэстро можно сказать все что угодно, и кое-что мы действительно сказали, но только не то, что он не знает театра со всеми его темными сторонами, не исключая извращенную психологию тружеников сцены, истинно служащих ей верой и правдой или притворяющихся, что так служат, а таких немало, как и тех, кто стремится войти в их число, вроде этих профсоюзных придурков.

Все, стоп! Спокойно. Проанализируем ситуацию.

Если они возжелали делать "развлекательный" театр, то почему взяли для этого "Доброго человека"? Только потому, что он, да-да, он смог сделать очень веселый спектакль или, точнее, достаточно веселый, во всяком случае, никто на нем не помирал со скуки! Но пьеса сама по себе, такая, как ее написал бедняга Брехт, — типичный образец чисто немецкого юмора, типа вюрстеля с пивом и второй дырки в заднице, ja ja, ach so, рассчитанного на конченного мизантропа!

"Вот пусть они объяснят мне это сами!"

Нервным жестом он отодвинул стоящие перед ним тарелки.

"А может быть, мелькнуло в его голове подозрение, а может быть, эти бляди что-то скрыли от меня? Я им сейчас сам позвоню!"

Он поднялся и с решимостью на лице, сменившей сияние, с каким он появился в зале, быстро вышел.

В этом месте я считаю необходимым дать кое-какие пояснения по поводу манеры выражаться нашего героя, особенно, что касается определений, которыми он всегда сопровождал имена и фамилии цитируемых персон. Было бы ошибочным полагать, что эти определения являются плодом продуманных умозаключений или достоверных личностных характеристик. Например, в последней приведенной реплике "...эти бляди что-то скрыли от меня..." сказанное явно относилось к Нинки и Сюзанне. Но любой, имеющий хотя бы слабое представление о ситуации в итальянском театре, знает, насколько нелепо толковать подобные выражения буквально.

Взять Тину Нинки. Многолетняя и беззаветно преданная Театру, глава его секретариата, она служила в нем практически с момента его основания, и никто, включая Маэстро, не мог похвастаться более длительным пребыванием в его стенах. По всем законам ее уже давным-давно следовало отправить на пенсию, но для нее власти сделали исключение. Никто не желал взять на себя неприятную обязанность хотя бы намекнуть ей на то, что пора бы и на покой. У кого-то даже родилась мысль об уходе с почетом — а для этого на-

значить ее директором театра, зная, что это ненадолго. Но у Маэстро это предложение вызвало прямо-таки аллергическую реакцию: для него это было подобно тому, как если бы кто-то предложил Богу Отцу разделить с ним его миссию! Таким образом, Старая Синьора оставалась символом Театра, несменяемой Весталкой, к сожалению, все менее дееспособной.

Кое-что из сказанного можно было отнести к Сюзанне Понкья, воспитаннице и преданной тени Нинки: пройдя все ступени административной лестницы, Сюзанна заслуженно стала правой рукой Нинки. Тонкая интриганка, пресекающая любую конкуренцию с чьей-либо стороны, эксплуатируемая эксплуататорша, она частенько засиживалась в театре и после окончания рабочего дня, вызывая восхищение многотерпением, с каким принимала на себя вспышки чувств Маэстро, как по телефону, так и въяве, то есть была человеком, целиком отдававшим себя работе.

Если вслушаться в дефиниции, которые Маэстро так щедро раздавал — с симпатией друзьям и с тяжелой антипатией к остальным, — его словарный запас представлял собой одну бесконечную сексуальную метафору, в большинстве случаев, как определил бы ее Фрейд: садоанального характера. И не было ни единого чувства, поступка, какого-либо действия или конфликта с повседневной реальностью, которые в его лексиконе не преображались бы в конфигурацию камасутровского толка. Например, выигрывая в карты, он говорил о партнере: “я оттрахал его в задницу”. Стало быть, когда проигрывал сам, следовало понимать, что теперь партнер поступил с ним подобным же образом. Состояние тоски у него называлось “яйца щемит”; тягомотина переводилась как “за хер тянуть”; проявляемый кем-то интерес к какому-либо делу или поручению ассоциировался у него со страстным желанием “подставить задницу”; доброжелательность и человеческая расположенность трактовались как готовность “отсосать или вылизать”; пустомеля или многословный писатель — “ссыт себе на голову”; трус — “наложивший в штаны”; выпендривающийся актер — “горшок с дерьмом под крышку”, а если кто-то Маэстро не понравился, то “пусть идет в жопу”; и т. д. и т. п. И тем не менее...

И, тем не менее, чего только не намешано в человеческой природе! Никто в мире не читал Леопарди или Монтале так, как Маэстро. Однажды, когда он читал на публике стихи Леопарди, постепенно понижая тон, кто-то с балкона крикнул уважительно и чуть слышно: “Громче!”, — он остановился и, покачав головой, сказал, улыбаясь: “Дружище, ты, конечно, прав, но как можно произносить громко сло-

ва: “Покой объемлю мыслью – странный холод подходит к сердцу?”[1].

Ни Леопарди, ни Монтале никогда не были в Кибероне, в клинике Луизона Бобе, где взбитые протертые водоросли стоили 250 франков.

Покинув обеденный зал, Маэстро вошел в свои апартаменты, снял трубку и нервно набрал телефон театра. Сюзанны на месте не было. Он набрал домашний номер Нинки. Старая Синьора отдыхала.

– Чем занята? Спишь, как всегда?

– Чего?.. – спросила та, плохо соображая со сна.

– Я позвонил в театр, а Сюзанны нет.

– А где она? – спросила Нинки.

– А почем я знаю! Может, вышла перекусить! А вот где ты, мне известно: дома и спишь без задних ног! Несчастный мой театр! Я здесь дохну от тоски, пытаясь восстановить силы, чтобы хотя бы еще один годик волочь эту ладью, а вы там жрете от пуза и дрыхнете! Прекрасно! Молодцы! Большое вам спасибо! Продолжайте в том же духе!

Почувствовав, что проверенный фокус удался и комплекс вины вызван, он поинтересовался:

– Ты слышала об этой истории с “Добрым человеком из Сезуана”?

– Ну да...

– Ах, ну да! И что скажешь по этому поводу?

– А что сказать?.. Сказать нечего...

– Тебе нечего сказать?! Тебе все ясно?! Мне, например, ничего не ясно! За этим, мать их, что-то стоит! И тебе это известно! И Сюзанне тоже! Всем известно, только я один ничего не знаю, единственный в этом гребаном театре... Значит, ничего не хочешь мне сказать? Мне, старому мудаку, тебе больше нечего сказать, кроме того, что тебя все это устраивает?

– Джорджо, – простонала в трубку Старая Синьора.

– Что Джорджо? Почему тебя не волнует, что эти засранцы поставят “Доброго человека”, да еще, быть может, в режиссуре Паниццы?

– Потому что я уверена, Джорджо, что твой спектакль навсегда останется самым лучшим!

Маэстро запустил трубкой в стену.

Неужели лучше, чем у Паниццы?!.

1. Перевод Т. Стамовой.

Такого ему еще никто никогда не говорил. Дожил. Он задохнулся от отчаяния. Только этого ему и не хватало: чтобы его сравнивали с Паниццей!!.

Глава седьмая

В семь вечера, проехав без единой остановки путь, начатый в пять утра в Кибероне, Нуволари прибыл в Милан. Поставив машину во дворе Театра, он уже собрался было отправиться домой, когда Паницца сообщил, что его хочет видеть Нинки.

– Что ты так поздно? – спросила Старая Синьора, едва грузная фигура шофера возникла у нее на пороге.

Эта фраза не удивила и не возмутила Нуволари: ею Нинки встречала его всякий раз, независимо от того, откуда он приезжал и сколько бы ни провел времени в пути. Поэтому он не стал напоминать ей, как далеко отсюда находится этот треклятый Киберон, и ответил, как отвечал всегда: “На автострадах полно пробок”.

– Понятно, – сказала, как всегда, Старая Синьора. – В другой раз будь осторожнее.

– Хорошо, синьора, – сказал Нуволари, как под копирку. – Я могу идти?

– Нет, Паоло, к сожалению, не можешь, – заявила Нинки. – Нужно срочно ехать забрать Маэстро.

Нуволари, как нам известно, только вчера вечером оставил Маэстро в Кибероне. Видимо, тот вернулся самолетом.

– Так он уже вернулся? – спросил Нуволари.

– Нет, – ответила Нинки. – Возвращается.

Голова у Нуволари пошла кругом.

– Возвращается? Откуда?

– Из Киберона. Откуда еще он может возвращаться? Ведь это ты отвозил его туда. Тогда чего спрашиваешь? Так что тебе надо ехать в Киберон и забрать оттуда Маэстро. Давай, Паоло, уже поздно, я устала. Не заставляй меня сто раз повторять одно и то же!

– Да, но я тоже с ног валюсь!

– Что значит с ног валишься? Рано, ты еще такой молодой, – сказала Нинки. – А если устал, отдохни. Выпей кофе покрепче, съешь бутерброд... сейчас всего половина восьмого, до восьми у тебя полно времени.

– Твою... пардон... он что, не может прилететь самолетом?

– Бог мой, Паоло, ты часом не выпил по дороге? Разумеется, он прилетит самолетом завтра утром из Парижа. А до

Парижа как он доберется, а? Может, ты мне скажешь, как он может оказаться в Париже, если его никто туда не отвезет?

Старая Синьора, подчеркнуто терпеливо выговаривая слова, словно имела дело с туповатым ребенком, принялась объяснять, что из-за неожиданно возникших срочных дел Маэстро должен быть в Милане завтра вечером, что самолет вылетает из Парижа в 16:30, поэтому необходимо доставить Маэстро из Киберона в аэропорт "Шарль де Голль" не позже 16:00, естественно, затем его надо будет встретить в Линате[1] в 18:30. Как все это организовать, думай сам.

Взбешенный Нуволари покинул кабинет Нинки, едва не плача. В коридоре он встретил Сюзанну Понкья, которая, услышав, что он отправляется в Киберон, со словами: "Имей в виду, это очень срочно!" – передала ему пакет с книгами для Маэстро. Нуволари поискал глазами кого-нибудь, кому можно было бы поплакаться в жилетку, но не увидел никого, кроме Паниццы. Тот, стоя во дворе, закреплял прищепками обшлага брюк, собираясь сесть в свой трехколесный мопед-фургончик и отправиться домой. Уж ему-то Нуволари вовсе не хотел изливать душу. Сплюнув в сердцах, он залез в машину и отправился в Киберон. По мере того как он ехал, подсчитывая сумму, которую получит за сделанную сверхурочную работу, равную настоящему подвигу, настроение у него улучшалось.

Глава восьмая

Маэстро вернулся в Милан. Прервав лечение водорослями, призванное снизить триглицериды, отказавшись от гидромассажа ионизированной атлантической водой, столь благотворной для функционирования кишечника, и растираний долменовым порошком, повышающим мышечный тонус, он, сломя голову, помчался в Милан, потому что... затем чтобы...

А собственно, зачем? Никаких неожиданно возникших срочных дел, на что намекала Нинки, не существовало. Виной всему были эти придурки, возомнившие себя артистами, с их непостижимым выбором "Доброго человека из Сезуана" и с их смехотворными претензиями на "другой" театр, развлекательный, в котором зрители не будут дохнуть от скуки...

Душу Маэстро грыз маленький червячок сомнений. Время от времени он выползал из глубин подсознания, перемещаясь в его черепную коробку, где верещал, подобно Говоря-

1. Еще один аэропорт Милана.

щему Сверчку у Пиноккио. Маэстро отказывался, просто от-ка-зы-вал-ся прислушиваться к нему, загоняя его обратно матерным словом или круша кулаком и пинком все, что оказывалось под рукой или ногой.

Вот и сейчас, сидя на заднем сидении лимузина, который вез его в Париж, он нервно листал книги, которые переслала ему Сюзанна: "Добрый человек из Сезуана", "L'anima buona di Sezuan", "La bonne âme de Setchouan", "Der gute Mensch von Setzuan", "Materialien zu 'Der gute Mensch von Sezuan'"... Прочитав несколько строк, он бросал книгу на пол или вышвыривал ее в окно, хватал следующую, которую некоторое время спустя ждала та же участь, искал первую, перечитывал, сравнивал, фыркал, матерился и снова отбрасывал... Нуволари, с видом оскорбленной добродетели, вел машину, не снисходя до обычного в таких случаях вопроса: "Что-то не так, сенатор?"

В Париже, в аэропорту "Шарль де Голль", Маэстро сразу же укрылся в зале для ВИП-пассажиров. В другом случае тот факт, что его никто не узнает, надолго испортил бы ему настроение, но сейчас ему было не до того. Подойдя к телефону, он набрал номер Театра.

— Алло, соедини меня с Нинки.

— Кто ее спрашивает?

— Валли, твою мать!..

— Ах, это вы, сенатор, простите не узнал! Соединяю.

Нинки сняла трубку.

— Слушай, Валли у нас совсем охренел от безделья?

— Почему?

— Потому что он спросил, кто я такой!

— Он немного глуховат...

— Тогда какого черта мы держим глухого телефониста! Хороши дела в моем театре: глухой сидит на телефонах, технические работники создают свой театр, а я... я, судя по всему, уже могу отправляться на свалку!..

— Ну, Джорджо, прекрати... — простонала в трубку Нинки.

— Да-да, я все понял! В театре — заговор против этого старого мудака, который с потной жопой носится по аэропортам, в то время как вы там спокойно сидите по своим домам... ты, Горбачев, Паницца! Ну что же, вы правы, спасибо вам!..

— Джорджо, умоляю, прекрати, у меня полно работы!..

— Ну, разумеется, у нее полно работы! А у меня — никакой, я целыми днями яйца себе чешу!..

Но поскольку Маэстро позвонил не затем, чтобы препираться с Нинки, он перешел к делу, приказав ей, кровь из носу, найти Баттистоцци, велеть взять телевизионную запись "Доброго человека из Сезуана" и доставить кассету ему в аэро-

порт. Бросив трубку, он стал ждать приглашения на посадку. Сегодня вечером, у себя дома, в спокойной обстановке, он посмотрит запись спектакля. Спокойно, стараясь смотреть глазами человека, который видит спектакль впервые, ничего не зная ни об истории, ни о Брехте с его долбаным эпическим театром!.. Проклятый червяк, терзающий его душу последние двадцать четыре часа, опять зашевелился в складках сознания. Он прогнал его матюком и пинком по атташе-кейсу, стоящему рядом с креслом. Извинившись перед владельцем кейса, он пошел забрать свой, забытый им в телефонной кабинке.

Еще один комментарий к поведению Маэстро. Читателя может поразить, насколько наш герой встревожен, стараясь не признаваться в этом самому себе, инициативой своих сотрудников.

Режиссер с мировой славой, сенатор, кавалер ордена Почетного легиона, человек, награжденный дюжиной самых престижных театральных премий, почетный маэстро многочисленных университетов по всему миру, Бог Отец и Святой Дух театра! Возникает вопрос: почему его так раздражает тот факт, что небольшая группка любителей решила создать свой любительский театр и начать с постановки "Доброго человека из Сезуана" достопочтенного Бертольта Брехта, которую когда-то осуществил он.

Смешно думать, что это может хоть как-то нанести ущерб репутации театра. Достаточно создать вокруг спектакля информационный вакуум, чтобы загнать его в небольшие приходские зальчики, где его могла бы видеть "избранная" публика, состоящая из друзей и родственников.

Тогда в чем дело?

А в том, что Маэстро считал театр своей полной и исключительной собственностью — чувство вполне патологическое. Оно проявлялось в безграничной ревности и в мучительных приступах паники перед лицом любого события, которое могло бы хоть как-то поколебать тотальность и эксклюзивность его власти. "Пикколо Театро" принадлежал ему и только ему.

Поэтому, с учетом всех психологических координат, инициатива даже малочисленной группки его сотрудников прозвучала как вызов и скрытая угроза его власти. Пренебрежительные определения, какими он наделял инициаторов: придурки, шлюхи, засранцы, "Ансамбль недоумков", компания "Итальянские говнюки" и пр., не должны никого вводить в заблуждение: все они отвечали логике элементарной охранительной тактики, как это бывает у зверей, которые рычат и скалят зубы, защищая свою территорию, или как у боксе-

ров, которые, стоя нос к носу во время представления их публике, строят друг другу зверские рожи, служащие скорее для поддержки тонуса верных болельщиков, чем для самоутверждения. Тем более что в своем видении идеального театра, состоявшего лишь из преданных и поклоняющихся ему "рабочих лошадок", он привык остерегаться разве только тех, кого относил к элите: амбициозных помощников режиссеров, чересчур усердных ассистентов и иных самовлюбленных сотрудников... в этом случае искать свою контригру его вынудила дурацкая инициатива снизу, из темной среды чернорабочих офиса и двора.

Вот потому-то он и примчался обратно в Милан, как мчатся, когда чувствуют угрозу своему трону или когда горит твой дом. Именно это он и ощущал и по этой причине торопился оказаться там, чтобы самому видеть и слышать все, что происходит. Кроме того, инстинкт подсказывал ему, что кто-то должен стоять за всем этим, тот, кто высек искру и теперь раздувает из нее пламя. И эти две потаскухи, несомненно, в курсе дела! Недаром гнусный червяк весь день не оставляет его в покое, словно призраки в последнюю ночь жизни Ричарда III!

В аэропорту его встречала Сюзанна Понкья. Не поздоровавшись, Маэстро сунул ей в руку свой чемодан и быстрым шагом пошел к машине с высоко поднятой головой и решимостью на лице, как делал всякий раз, когда хотел продемонстрировать окружающим превосходство своей психологической позиции.

Сюзанна положила чемодан в багажник, села в машину и завела мотор. Все это время Маэстро сидел, нервно барабаня пальцами по стеклу и покачивая закинутой на левую ногу правой ногой.

— Хорошо долетели? — поинтересовалась Сюзанна, не надеясь на ответ.

И только в этот момент Маэстро заговорил. Решительным тоном, не допускавшим возражений:

— А теперь, Сюзанна, мать твою, ты и Нинки прекратите валять дурака и скажете мне, что за сволочь стоит за всей этой историей!

Глава девятая

— Энрико, — едва слышно выговорила Сюзанна.

— Энрико?! — повторил Маэстро.

— Энрико!

— Какой еще Энрико?

— Дамико.
— Дамико?!
— Да, Энрико Дамико.
— Не может быть!!

У Маэстро редко голова шла кругом, но на сей раз отвисшая челюсть и полуоткрытый рот не оставляли никаких сомнений, что так и произошло. За этой невероятной идеей театра в Театре, за этим безумным революционным почином, за этим расколом, за этой угрозой возникновения государства в государстве, которую Маэстро сравнил бы с провозглашением независимости республик в Советском Союзе, видя в этом к тому же что-то общее между Паниццей и Горбачевым, — за всем этим безобразием стоял Энрико Дамико, один из самых преданных, когда-то его неутомимый и целеустремленный, теперь уже бывший, помощник, диоскур[1] из тандема Энрико Дамико—Карло Баттистоцци, опустившийся под давлением обстоятельств до скромной должности директора школы-студии...

— Теперь мне все ясно! — воскликнул Маэстро после не слишком долгой паузы.

Словно в силу внезапного озарения, из тех, что прославили кольцо Архимеда и яблоко Ньютона, все в этой странной истории стало на свои места. Как же он раньше до этого не додумался! Ну конечно же! Подобное могло родиться именно в свихнутых мозгах Энрико Дамико, битого жизнью, разочарованного шестидесятивосьмилетнего интроверта.

Кто он такой, этот Энрико Дамико? Толковый, довольно образованный, среднего роста, с бородкой а-ля испанский придворный XVII века, предпочитавший модным костюмам куртки военного образца 60-х или ветровки, популярные в следующем десятилетии. Он служил в Театре почти с двадцати лет. Актер и режиссер, Энрико Дамико вместе с Карло Баттистоцци и Ламберто Пуджотти являли собой "святую троицу" визирей Маэстро, его ближайших сотрудников, в обязанности которых входило претворять в жизнь некоторые идеи, которыми Маэстро одаривал их с барского стола с одной только целью: продемонстрировать безопасным для себя образом демократическую полифонию Театра. Они же выполняли тягостные для него обязанности ставить пьесы современных итальянских драматургов на злобу дня, детские и "датские"[2] спектакли и т. д. и т. п.

1. Диоску́ры — буквально "отроки Зевса" — в древнегреческой мифологии братья-близнецы — дети Зевса и Леды.
2. Спектакли к торжественным датам.

Но Пуджотти допустил ошибку: его постановки начали пользоваться слишком большим успехом, и дело кончилось тем, что их стали поручать ему все реже, пока они не сошли вовсе на нет. Дамико и Баттистоцци остались вдвоем доедать скудный хлеб искусства: маленькие мышки, рожденные горой — по одному спектаклю на нос раз в три года, восстановление старых спектаклей, вводы новых актеров, сопровождение спектаклей Маэстро во время гастролей в неблагодарной роли надзирателей за их режиссерской целостностью. Зато при этом — спокойная жизненная перспектива, может, не столь богатая творческими достижениями, но хорошо оплачиваемая, теплая, уютная и надежная, как дом третьего поросенка, какую только может гарантировать государственное учреждение, "не ставящее целью извлечение дохода".

Позже непредвиденные обстоятельства сильно подпортили жизненную перспективу Энрико Дамико. Дело в том, что программки театральных спектаклей, как всегда было принято в Италии, составлялись с учетом актеров, занятых в тех или иных спектаклях театра. Это были актеры и актрисы, живущие в том же городе или приглашаемые из других мест и поддерживающие с режиссерами дружеские или просто уважительные отношения. В Театре, хотя и следовали той же норме, особое внимание при составлении программок уделялось актрисам, связанным с Маэстро или членами его "святой троицы" в качестве законных жен или дам сердца. Их имена печатали крупным шрифтом и ставили первыми в списке занятых актеров.

У Маэстро такой актрисой являлась звезда первой величины — очаровательная и суперталантливая Андреина Ди Джиона; у Баттистоцци это была изящная, ангелоподобная, само совершенство, с загадочно-страдальческим ликом вечной девственницы Марии, матери Христа, Джулия Де Ладзари. Присутствие их имен в театральной программке уже обеспечивало успех.

А что же насчет дамы Энрико Дамико? Увы, Энрико Дамико был менее удачлив, может быть, потому, что менее благоразумен. Сначала он влюбился в Риа Раме, которая не только не была актрисой, но еще ее и угораздило оказаться родственницей Дарио Фо[1], главы конкурирующего прихода, затем в Анни Сойя, симпатичную, но второразрядную, и к тому же с плохой

1. Дарио Фо (р. 1926) — итальянский драматург, режиссер, лауреат Нобелевской премии по литературе, теоретик сценического мастерства. Руководитель театра "Труппа Дарио Фо — Франка Раме".

дикцией, актрисульку, а после нее еще в какую-то бедняжку, не сравнимую с примами Театра. Неотвратимо, как тележурналист, отлученный от аппаратуры, он оказался сдвинут на обочину и выведен из игры, акции его обесценились, а шансы на будущие победы на любовном фронте с течением времени становились все призрачнее. В итоге он оказался в кресле директора учебной студии при Театре, где мог с рвением и усердием оттачивать на беззащитных студентах свои педагогические способности, походя одновременно на прусского офицера, сержанта из американских фильмов и старшего санитара больнички в стране третьего мира.

Но в глухих закоулках сознания Энрико Дамико тлело тайное, изматывающее душу и отравляющее жизнь желание реванша. Речь шла вовсе не о стремлении к успеху. Классического интроверта, замкнувшегося в себе, ходившего размашистым шагом вечно спешащего человека, не замечая людей, его не манили ни вспышки фотокамер, ни выходы под свет рампы с тягостным для него ритуалом поклонов перед благодарной публикой. Нет, его тайным желанием было продемонстрировать Маэстро, но прежде всего себе самому, свои блестящие творческие способности, свое превосходство над другими и — где-то на донышке души — свою равновеликость самому Маэстро.

Мог бы конвертировать собственное либидо в изложение на бумаге своих режиссерских идей и разработок, или в постановки, где были бы заняты ученики школы-студии, заключенные в тюрьмах, пациенты психушек... Так нет же, он взялся за создание любительского театра в театре! Это в его духе! Замечательно!

Уверенность вернулась к Маэстро. Как уже было сказано, психология людей театра была для него открытой книгой, а уж чем дышит режиссер, он знал лучше содержимого своих карманов. И, словно следуя французской пословице "tout comprendre c'est tout pardonner"[1], Маэстро ощутил даже нечто сродни братской солидарности с этим бедолагой, который, для того чтобы вернуться в режиссуру, придумал этот гротесковый крестовый поход невинных. Так, наверное, вор не может в глубине души не сочувствовать тому, кого он обкрадывает.

Маэстро представил себе, как Дамико, сидя согнувшись и уперев локти в колени, сжав голову руками (в одной — телефонная трубка), глубокой ночью звонит Паницце или Марии Д'Априле и, говоря с ними бархатным, хорошо поставленным

1. "Понять причины чьего-то проступка уже означает готовность простить совершившего его" (*франц.*).

убедительным баритоном, сулит им неведомые райские кущи и славу, которые всегда достаются только "господам актерам", в то время как они — подлинная движущая сила Театра! — должны трястись в непогоду на трехколесном мопеде-фургончике или прозябать в безвестности во мраке офисных помещений.

Энрико Дамико! Маэстро, конечно, мог бы прихлопнуть его, как муху, выставить на всеобщее осмеяние, но, странное дело, он не испытывал к нему никакой неприязни! Что его коробило — так это выбор пьесы. Этот засранец не должен был касаться "Доброго человека из Сезуана" даже пальцем! Хотя нет, так даже лучше: пусть синьор Дамико подставит свою задницу, и, дай бог, в этот момент рядом не найдется даже капли вазелина! Если только ему не удастся...

И снова оживший сатанинский червяк сомнений принялся буравить его душу.

Машина стала в очередь на красный свет светофора. Маэстро пнул дверцу ногой, и Сюзанна повернулась к нему, думая, что он раздражен пробкой на дороге.

— Значит, это Энрико Дамико? Отлично! А синьор Дамико не соблаговолил сообщить, когда начнутся репетиции?

— Они начались вчера вечером, — ответила негромко Сюзанна Понкья, трогая машину и делая вид, что сосредоточена на движении.

— Ага! Все интереснее и интереснее! — с притворным удовольствием, исполненным сарказма, проговорил Маэстро и подумал: в помещении школы, небось, ну конечно же, мать его, он же там директор! И спросил вслух:

— Небось, в помещении школы?

— Да, — подтвердила Сюзанна, не отрывая глаз от дороги.

— Стало быть, дело двинулось! Этот Энрико Дамико умеет выстроить всех по струнке! Не то что ваш покорный слуга, которому, чтобы начать репетиции, надо раскачиваться целый месяц, и все равно потом оказывается, что для репетиции ни черта не готово! Превосходно! И с песней вперед! Молодцы! Спасибо вам!

Машина снова остановилась у светофора.

— Простите за бестактность, а синьор Энрико Дамико не снизошел до объявления распределения ролей? Кто будет играть главную роль? Карулли? Долорес де Панца или Милена? В общем, черт возьми, можно ли узнать, кто будет играть Шен Де?

Сюзанна не отвечала. Маэстро посмотрел на нее. Она сидела, вцепившись в руль, в глазах ее стояли слезы, губы и руки дрожали.

— Я, — наконец выговорила она, проглотив комок в горле.

Глава десятая

Оказалось, что Цюрихский Гном, как стал называть возмутителя спокойствия Маэстро, уже давно приступил к задуманному, действуя с осторожностью, хитростью, терпением и решимостью записного конспиратора. Если быть точным, работа началась месяцев шесть назад: обмен короткими, тщательно продуманными репликами, намеками, вопросами и ответами, лесть, скандалы, сегодня одно, завтра другое, поиск подходов, выбор момента — все это постепенно подготовило в высшей степени благоприятную почву. И когда вернувшаяся из отпуска, морально травмированная проигрышем сборной Италии в финале футбольного чемпионата мира и неудачным для любимой команды началом национального чемпионата высшей лиги Мария Д'Априле, настроенная Дамико нужным образом, вбросила идею создания любительского театра, идея была встречена с нескрываемым энтузиазмом. Хватило пары собраний в обеденный перерыв — и любительский театр родился практически без дискуссий.

Единственной проблемой оставался Маэстро. Говорить ему или нет? Нужно ли просить у него разрешения? После короткого обсуждения всех за и против была принята линия поведения, предложенная Паниццей: мы, конечно, попросим его разрешения, в смысле, мы скажем ему, что хотим сделать, если он будет не против, хорошо, а если против, пусть катится ко всем чертям, куда он посылает нас, когда строит из себя демократа, потому что свободное время трудящихся принадлежит вышеназванным трудящимся, и точка!

Дамико согласился стать художественным руководителем и режиссером первого спектакля и, открыв толстую папку, полную записей и графиков, предложил начать с пьесы, о которой давно думал: "Добрый человек из Сезуана" Бертольта Брехта. И рассказал о собственном видении спектакля, который будет отличаться от поставленного в свое время Маэстро. О распределении ролей ему надо будет еще подумать, и он сделает это, как можно скорее.

— А чем он будет отличаться? — спросил мало что понявший Паницца.

— Тем, что будет менее заумным, более непосредственным, более гуманным, более поэтичным, — уточнил Дамико.

— И более коротким? — поинтересовался Нуволари.

— И более коротким, — подтвердил Дамико.

После этого заверения вопросов больше не было.

То, что Цюрихский Гном еще не решил вопрос с распределением ролей, было неправдой, но, поскольку речь шла о лю-

дях, достаточно близких к дирекции Театра, он предпочел удвоить осторожность. Он подождал, пока Маэстро уедет в Кибе-рон, дал отметить событие праздничным ужином, от участия в котором предпочел отказаться, дипломатично сославшись на головную боль, и днем позже пригласил на обед Сюзанну Пон-кья под предлогом обсудить с ней один важный вопрос.

Это был тот самый день, когда Сюзанна позвонила в Ки-берон, о чем подробно рассказано в пятой главе. Положив трубку, она отправилась на встречу с Энрико Дамико в рести-ран экологически чистой пищи, где Цюрихский Гном имел привычку питаться. Шестое чувство подсказало ей ослушать-ся Маэстро и не называть ему имя таинственной персоны, стоявшей у истоков инициативы. И правильно сделала: Да-мико, прекратив жевать непонятно из чего приготовленную закуску, напоминающую яичницу из чуингама, предложил ей роль Шен Де. На что Сюзанна ответила коротким смешком. Но достаточно было ему сказать: подумай хорошенько, как в тот же миг она согласилась. Искус сработал еще быстрее, чем тот, которого ведьмы запустили в душу леди Макбет, и бес-смысленно здесь рассуждать о загадках психики, сближаю-щих отчаяние античных героев с современными внезапны-ми надеждами на реванш, душу рабыни — с мечтой о славе. К салату из фиников Понкья уже была согласна на все; к биф-штексу из сои созрела для высказывания своих требований к актеру, которого хотела бы видеть своим партнером.

— Кто будет играть летчика? — спросила она тоном прима-донны.

И, как в старых комедиях семнадцатого века, ровно в эту минуту дверь ресторана распахнулась.

— А вот и он, собственной персоной! — сказал Дамико, широким жестом указывая на вошедшего.

С плащом, переброшенным через руку, и с новым фуля-ром на шее к ним шел, лавируя между тесно стоящими стола-ми, Грегорио Италиа.

— Все в порядке! — тотчас объявил ему Дамико.

И Грегорио Италиа, который обычно отделывался корот-ким "привет", на этот раз, склонившись, поцеловал руку Сю-занне, как поступал в одном из виденных им фильмов Фред Астер с рукой Джинджер Роджерс[1].

Маэстро, которому Сюзанна рассказала все в подробностях, сидел молча, переваривая информацию. Первым импульсом

1. Легендарная танцевальная пара голливудских звёзд 40-х гг. прошлого века.

было желание немедленно набить морду Италиа, Понкья, Дамико, предать их анафеме, уволить, выбросить коленом под зад, осудить общественным мнением Театра, короче, послать их в задницу. Но он понимал, что это вряд ли будет встречено одобрением остальных участников той же авантюры, всякими там Паниццами, Дольяни, Валли... Вторым побуждением было уйти самому, бросить Театр, уволиться, отступить, короче говоря, послать всех к гребаной матери. Но он моментально остыл, оценив ситуацию: он слишком стар, чтобы начинать все сначала, маловероятно, что Париж немедленно предложит ему возглавить "Комеди Франсез" или что Берлускони даст ему денег на новый театр... В сущности, он не сказал бы, что ему плохо жилось в этом на протяжении долгого времени благоприятном для Театра климате, несмотря на царящий в стране политический и административный хаос. В конце концов, Маэстро принял решение не предпринимать ровным счетом ничего, сублимируя чувство бессилия что-либо изменить в глубокое презрение, в укрепившееся осознание собственного безграничного превосходства над этим говенным миром, который – для него это было очевидно – совсем не изменился с тех пор, как осудил на смерть Сократа, унизил Галилея, предпочел Моцарту Сальери. Хотя, надо признать, удар, нанесенный ему, был довольно чувствительным: эпидемия сценического эксгибиционизма захватила не только трудящиеся массы, но и самых преданных людей из администрации Театра. Отчего он внезапно почувствовал себя королем Лиром, преданным не только придворными лизоблюдами, но и кроткой Корделией, добряком Эдгардом и глупцом Кентом. Бальзамом на обожженную разочарованием душу пролилась пришедшая на память брехтовская максима, согласно которой "любое разочарование есть плод ошибки расчета", и он вновь пообещал себе впредь никогда не забывать о дистанции, отделяющей его от этих кусков дерьма, которые считают себя его современниками. Утешила мысль о потомках, которые – да придет такой день! – будут с благодарностью вспоминать не только о Сократе, Галилее и Моцарте, но и о нем – великом режиссере постреалистического и эпико-поэтического театра, вынужденного сосуществовать с любительской труппой каких-то мудаков.

Сидя в одиночестве в своей квартире, он позвонил Нинки, чтобы поплакаться ей в жилетку. Но едва она сняла трубку, ему в голову пришло, что и она тоже может быть втянутой в эту авантюру... и, охваченный яростью, он брякнул первое, что пришло на ум:

– Какая там у тебя погода?

Старая Синьора жила всего в пятистах метрах от Маэстро, поэтому вопрос поставил ее в тупик. Не дожидаясь ответа, он сделал вид, что взбешен, прокричал что-то типа "вы все держите меня за дурака", с сарказмом попросил ее не беспокоиться, он сам посмотрит в окно, и с силой бросил трубку.

Потом взял кассету с "Добрым человеком" и нервно сунул ее в плеер. Сейчас он успокоится, внимательно просмотрит спектакль и придавит, наконец, каблуком червяка сомнения, уже два дня терзавшего душу: а вдруг и вправду "Добрый человек" может быть представлен как разухабистая развлекательная комедия, в соответствии с линией, прагматично выраженной Паниццей, а не как полный муки и скорби плач о мире нищеты, осуществленный им много лет назад, где трагические смыслы многократно усиливались благодаря использованию "эффекта отстранения".

Глава одиннадцатая

Маэстро спокойно просмотрел первую сцену, в которой водонос Ван представляется публике и говорит, что ходит молва: трое богов спустились на землю и, быть может, заглянут в Сезуан, привлеченные большим количеством жалоб, порождаемых крайней нищетой и социальной несправедливостью, которые ежедневно поднимаются к небесам. Напрягая зрение, чтобы разглядеть в полумраке сцены лицо Ренато Дель Кардине, играющего водоноса, Маэстро внимательно следил за его монологом. Дель Кардине играл превосходно! Еще бы, именно в его, Маэстро, руках он был тем самым пластичным материалом, из которого в ходе многонедельных изнурительных репетиций он постепенно вылепил персонаж, с абсолютной точностью воплотивший в себе основные авторские идеи, выраженные уже в начальном монологе. Слегка сгорбленный, что демонстрировало всю тяжесть жизни угнетенного народа, он двигался по сцене, временами дергаясь, подскакивая, подпрыгивая, — отсыл к "дзанни"[1], которые двигались так же, словно уклоняясь от вечной угрозы быть битыми палками, — но Ван достигал еще большей выразительности, изображая непомерную усталость, характерную, скорее, для нашего мрачного времени, будто подчеркивая, что нужно быть постоянно начеку, чтобы избе-

1. Дзанни — персонажи (маски) итальянской комедии дель арте, среди которых самые важные Панталоне, Тарталья, Бригелла, Арлекин, Труффальдино, хорошо известные российскому зрителю по вахтанговской "Принцессе Турандот".

жать палочных ударов неокапитализма! “В нашей провинции царит большая нищета, и все говорят, что только боги могут помочь нам...” Ключевая фраза здесь вот эта: народ констатирует, что “царит большая нищета”, но он не может выдвинуть никаких конструктивных предложений: “все говорят, что только боги могут помочь нам...”. Обратите внимание: не народ это говорит! Все говорят!.. Включая и сильных мира сего, тех, кто насаждает мысль о неспособности человека самому решать какие-либо жизненные проблемы! Вот она — реакционная манипуляция информацией! Но как здорово выходит это у Вана, когда он, делая акцент на фразе: “больша-а-а-а-а-я нищета-а-а”, драматически тянет гласные, и затем, возводя руки к небу: “то-о-олько бо-о-оги смо-о-огут по-о-о-о-омо-о-о-очь на-а-ам”, после чего, сгибая колени и еще сильнее выгибая спину, он опять взваливает на плечи свой тяжеленный бурдюк с водой, словно подчеркивая этим горькую иронию своего наивного метафизического ожидания, столь характерного для пролетариата, еще не обретшего классового сознания.

А Ван продолжает: “Представьте себе мою радость, когда я узнал, что несколько виднейших наших богов уже в пути... Уже третий день, как я ожидаю их здесь, у городских ворот, особенно под вечер, чтобы первым поприветствовать гостей...” Тут Дель Кардине превзошел самого себя, и это естественно, поскольку точно выражено все, что он, Маэстро, взрастил в нем. На словах “мою радость” — подскок, выражающий нетерпение, акцент на вытянутую шею; в словах “виднейшие наши боги” — вибрация голоса, свидетельство неизбывной веры народа в мифы... И затем сразу же грусть в словах “три дня”, произнесенных с прописных букв, — демонстрация страстного атавистического ожидания всех обездоленных, и наконец, “чтобы первым поприветствовать гостей...” — тут промельк плутовства в глазах, мгновенный неожиданный подъем на цыпочки с вытянутым вверх указательным пальцем правой руки. Вот оно! Это уже народ, который пробуждается: у него еще нет никакой последовательной политической программы, но он уже готов, еще по-плутовски, — как Арлекин, подглядывающий из-за чуланной двери, — подбирать пусть жалкие крошечные возможности, которые в ходе истории предоставляют ему противоречия капитализма.

Боги, придуманные власть имущими в качестве опиума для народа, в фантазиях того же народа виделись теми, кто поможет им облегчить его судьбу, потому он и стремится первым встретить богов, надеясь получить за это что-то взамен, какое-то вознаграждение...

Сценический образ с абсолютной точностью воспроизводит заложенное в актера им, Маэстро, на одной из первых за-

стольных репетицией, где подробно разбиралась вся ситуация.

— Ты понял, Ренато? Понял, сколько всего там, внутри?

— Да, Джорджо, — отвечал Ренато. — В этой сцене Ван думает, что на этот раз победит он.

— Правильно! — Пауза. — А на самом деле — все не так! Потому что власть имущие пронюхают раньше, когда появятся боги, и встретят их первыми со всеми почестями, а за это получат от богов по полной програ́мме! Ван этого не знает, не может знать, но мы-то знаем, мы обязаны это знать! Поэтому Ван улыбается, но нам, зрителям XX века, ты должен дать понять, что эта улыбка — плод иллюзии! Ты улыбаешься, но!.. Да, это улыбка, но!.. Ты понял, Ренато? Verstehst du?[1]

— Да, Джорджо, — отвечал Ренато. — Нам известно, что как только боги появляются, богатые моментально заключают с ними союз.

— И ты опять прав! — Пауза. — Но на этот раз не так, на этот раз боги появятся, а богачи пошлют их в задницу! А почему? Что ими движет?.. Эгоизм, жлобство, глупость и нравственная слепота, все те пороки капитализма, которые приближают вынесение исторического приговора капитализму. И в этом случае, да, шанс, который предоставляется народу, реален и реализуем. Ты понял, Ренато? Поэтому ты, Ван, улыбаешься, ибо уверен, что сможешь обхитрить богатеев, но ты, Дель Кардине, должен улыбаться так, чтобы нам стало ясно: эта твоя уверенность — иллюзия, и в то же самое время ты должен дать нам понять своей улыбкой, что, только представь себе, иллюзия эта — уже вовсе и не иллюзия с того самого момента, когда противоречия капитализма приведут к воплощению ее в жизнь! Поэтому ты улыбаешься, но не улыбаешься, и тем не менее улыбаешься! Ты понял Ренато? Verstehst du?

— Да, Джорджо, — отвечал Ренато. — То есть противоречия капитализма начинает осознавать трудовой народ, который превыше богов и которого боги поддержат...

— Верно! — Пауза. — Но в данном случае все не так! Потому что народ еще не созрел для того, чтобы воспользоваться таким шансом! Смотри сам, богов приютит бедная проститутка Шен Де, они даже дадут ей денег, но что станет с ней? Чтобы защитить свалившееся на нее благополучие, она, поскольку не знает иного способа взаимодействия с окружающим миром, будет вынуждена вести себя в рамках логики ка-

1. Ты понял? (*нем.*)

питализма, взяв на себя все его пороки, и так далее, и так далее! Ты понял, Ренато? Ты понял глубину марксистского анализа, Ренато, понял, в чем гениальность Брехта? Все ждут, что богачи заработают на богах, однако хрен им! Такое могло бы еще быть в эпоху палеокапитализма, но не сегодня! И когда публика уже думает: все, теперь, в этот раз, у нас получится, – Брехт предупреждает: "нет, народ не готов, шанс будет упущен, мы еще по уши в дерьме!". Понимаешь, сколько всего в одной реплике этого чертова старика-водоноса? Поэтому так: ты улыбаешься, но как бы не улыбаешься, и тем не менее у тебя улыбка, но в конце реплики она незаметна! Ты понял, Ренато? Verstehst du?

Маэстро остановил изображение, отмотал пленку назад, чтобы пересмотреть сцену еще раз. Он почти успокоился, бегущие кадры окончательно убедили его в его правоте. Какого хера! "Добрый человек из Сезуана" не может быть поставлен иначе, чем это сделал он в далеком 1979 году, раскручивая на всю катушку заключенную в нем диалектику смыслов и посылая к дьяволу Луиджи Лунари, подлого предателя, который то и дело доставал его своим нытьем: здесь бы чуть-чуть облегчить, а тут бы смягчить... Но текст говорил сам за себя, хотя его жанр и был обозначен как "поэтическая притча", на самом деле, каждое его слово воспринималось как удар кувалдой по зданию капитализма! Не зря же в зале стояла мертвая тишина, словно в церкви: публика, затаив дыхание, внимала происходящему на сцене, точно считывая тонкие диалектические нюансы улыбки и полуулыбки Вана...

Спокойствие сменилось бодрящей радостью, которая охватывала Маэстро всякий раз, когда он одерживал даже маломальскую победу. Выключив экран, он улегся в постель, предвкушая, как трио Дамико–Понкья–Италиа будет погребено под горой дерьма, порожденного их же собственными идиотскими амбициями и невежеством.

Слишком возбудившись, он долго ворочался в постели, дрейфуя между сном и бодрствованием, пока, наконец, не заснул.

...А на заре ему неожиданно привиделся кошмарный сон: в лохмотьях Вана, еще более живописных, чем на сцене, с пластиковыми прищепками на лодыжках, с тонкой шеей, болтающейся в воротнике а-ля Мао Цзэдун, на пару размеров больше, Эрнесто Паницца торгует водой в ожидании появления богов под веселые смешки битком набитого зрительного зала, а в первом ряду сидит Бертольт Брехт, который то и дело восклицает: "Ах, наконец-то!", и рядом с ним Горбачев до-

вольно кивает: “Вот это да, это я возьму и повезу по всей России: в Ленинград, в Иркутск, во Владивосток!..”

Глава двенадцатая

— Валли, мать твою, почему, когда я звоню на твой сраный коммутатор, у тебя всегда занято?.. Дай мне Нинки!

— Мигом, сенатор!

В трубке послышалось блеянье Старой Синьоры.

— Алло!

— Привет! Не знаю как, но на этот раз великий глухой на коммутаторе меня узнал! Прекрасно, делаем успехи! Как идут репетиции?..

— Но... — испуганно проблеяла Нинки, ничего не понимая. — Разве ты не перенес их на следующую неделю?

— Нет-нет, я имею в виду не мои репетиции. Кого могут интересовать репетиции этого старого пердуна, который рвет свою задницу, напрягаясь с этим дерьмовым “Фаустом”! Я спрашиваю про репетиции синьора Дамико, про самое значимое культурное событие века — постановку “Доброго человека из Сезуана” в сногсшибательной интерпретации компании недоумков. Я знаю, знаю, что теперь в Театре уже никто ни о чем другом и не думает! Салюта по этому поводу еще не устраивали? Ну уж афишу-то неоновыми буквами наверняка изготовили! Театр Придурков, “Добрый человек из Сезуана” в исполнении Компании миланских говнюков, в главных ролях звезды — Сюзанна Понкья и Грегорио Италиа!.. Какого черта молчишь? Отвечай!

— Что с тобой, Джорджо? Что ты несешь? — завопила Нинки, думая, как бы обратить ситуацию в шутку.

Но Маэстро уже завелся:

— А мамашу летчика кто играет, а? Неужели синьор Дамико до сих пор не предложил эту роль тебе? Или ты еще раздумываешь? Или уже согласилась? Если да, правильно сделала!.. Ну так что, он тебе предлагал роль или нет? И не юли!..

Оказалось, действительно предлагал, выдавая робкие авансы, но она категорически отвергла предложение: во — первых, ее оскорбил сам факт такого предложения, а во-вторых — этого она, разумеется, не сказала Маэстро, — потому что оно показалось ей не очень деликатным намеком на ее преклонный возраст, поскольку в спектакле Маэстро эту роль играла дряхлая Барбони.

— Дура старая, ты должна была согласиться! Ты что, не знаешь, что всегда нужно вставать на сторону того, кто сильнее? А сегодня сильнее всех? Синьор Дамико! Сегодня он мо-

жет посылать к чертям собачьим кого угодно! Так что сейчас нужно вылизывать задницу именно ему! Все идет к тому, что и я попрошу у него какую-нибудь рольку, почему нет? Может быть, Полицейского? По-моему, прекрасная мысль! А что остается делать, если этим людям плевать на то, что старый мудак лучше всех читает стихи гнусного безумца Гёте!..

Презрительное равнодушие, с каким Маэстро в глубине души решил впредь относиться к этой шайке недоумков, было легче сформулировать в теории, чем реализовать на практике. Патологическая ревность ко всему, что вторгалось, прикасалось, задевало его королевство, переполняло его яростью, которая при первой же возможности взрывалась сарказмом, ехидством, желчью. Теперь он, отдавая кому-либо распоряжение или указание, обязательно добавлял фразу типа: “если ты, конечно, не занят в гениальном проекте великого Дамико...”, или “не могла бы ты, великая актриса труппы Дамико, снизойти до...”, или “надеюсь, в этом театре найдется местечко и для меня...”— и т. д. и т. п.

Вечером он позвонил Нинки и, закончив ставший уже привычным сеанс садомазохизма, заявил, что начало репетиций “Фауста” откладывается еще на неделю, поскольку, по его ощущению, ему необходимо набраться сил, тем более что на середину месяца назначено еще и заседание административного совета театра. Нинки хотела было сказать Маэстро, что это его решение означает закрытие театра и лишение актеров работы, а это огромные деньги, пущенные на ветер, но, учитывая ситуацию, предпочла промолчать. Послезавтра, продолжил Маэстро, он летит в Зальцбург, где потомок Вагнера (sic!) открыл новую клинику, специализирующуюся на лечении каменной солью, прекрасно укрепляющем волосяные луковицы. Там он пробудет дней десять, не больше... Ну а пока он здесь, то хотел бы встретиться с ней, чтобы выслушать ее соображения по поводу сложившейся ситуации. Так что пусть она пришлет за ним Нуволари часов в...

— Сейчас у нас без пятнадцати семь... мне надо умыться, одеться, сделать пару покупок, перекусить... скажем, в семь пятнадцать...

— Да, но... — заныла Нинки, — в семь Нуволари заканчивает работу...

— И что с того? Получит за внеурочную! Какого хрена ты мне засоряешь мозги такими пустяками?..

— Нуволари просил, ссылаясь на внутренний регламент, больше не привлекать его к внеурочной работе... за исключением экстренных случаев, разумеется...

— Здрасьте! Это что еще за новости? Почему?..

— Потому что... потому что вечером он занят...

— Занят?! Что на этот раз приключилось? Опять корь у девочки, как в прошлый раз?..

— Нет-нет, девочка чувствует себя прекрасно, она уже замужем, и у нее ребенок...

— Тогда в чем дело, черт побери? Будьте любезны, просветите старого засранца!..

Внезапно до него дошло, и он обозвал себя идиотом за то, что сам не догадался, в чем дело, раньше, чем Нинки открыла рот.

— Он занят на репетиции... он играет Водоноса... Ты мог бы вызвать такси...

Маэстро только что проснулся и чувствовал себя слишком усталым, чтобы препираться с Нинки.

— Ладно, — сказал он тоном, не предвещавшим ничего хорошего. — Сиди на месте и думай, что будешь мне докладывать. А я приму душ, оденусь, закончу все дела и в половине восьмого буду в Театре. Если, конечно, раньше не покончу с собой.

Естественно, Маэстро появился в Театре не в половине восьмого, а без четверти одиннадцать. Тем временем Нинки успела побывать на концерте в "Ла Скала", перекусить на скорую руку в театральном кафе в компании старого друга-издателя и, вернувшись в свой кабинет, имела в своем распоряжении еще полчаса, которые использовала, как было велено, для того чтобы продумать свои "соображения по поводу сложившейся ситуации".

С учетом особенностей поведения и психологии Маэстро его опоздание было делом обычным. У него вообще были своеобразные отношения со временем, которое он воспринимал как нечто растягивающееся и сжимающееся в соответствии с его личными потребностями. Ему нужно было принять душ, одеться, заглянуть в парфюмерный магазин, перекусить, сделать несколько звонков, добраться до Театра — и все это за полчаса? Да, в его сознании эти полчаса растягивались настолько, что становилось возможным спокойно проделать все это. Маэстро всегда опаздывал, но, поскольку все это знали, каждый принимал собственные контрмеры, и в результате не случалось ничего серьезного.

Два слова о его угрозе покончить с собой. К ней Маэстро прибегал регулярно, правда, лишь в качестве инструмента давления на других или протеста против чего-либо, то есть вовсе не намереваясь претворить угрозу в жизнь, и с течением лет все реже и реже.

В ту минуту, когда Маэстро прибыл в театр, Нинки находилась в туалете. Маэстро, стоя, с нетерпением ждал ее возвра-

щения из туалета, нервно раскладывая на письменном столе свои многочисленные карандаши и ручки. Старую Синьору он встретил довольно грубо и голосом, полным сарказма, попросил не заставлять его терять время, если она допускает, что он еще что-то значит в этом говенном театре. После чего обессиленно рухнул в кресло, закрыл глаза и произнес:

— Послушаем! Послушаем, что умного пришло в голову синьоре Нинки, принимая во внимание, что в голове этого несчастного старого засранца нет ни одной стоящей мысли...

Глава тринадцатая

Когда Маэстро понял, что, по мнению Нинки, ничего предосудительного в этой акции компании недоумков нет, как нет и никакого смысла подавлять ее в зародыше, он прервал Старую Синьору, заявив, что этот вопрос его абсолютно не интересует и нечего заставлять его терять время на такую чепуху.

— Зарубите себе на носу, вы все, черт бы вас побрал: плевать я хотел на ваши забавы, когда я веду диалог с "Фаустом" и на короткой ноге с самим Иоганном Вольфгангом Гёте, да если я сейчас позвоню министру культуры Франции и скажу ему: Жак, приезжай ко мне, поужинаем вместе, — он примчится, посчитав это за честь! Или вы думали, я спать перестану, узнав, что четверо душевнобольных, лопаясь от амбиций, собрались в кучку, чтобы онанировать на несчастного Брехта? Да бога ради! Пусть делают это, пусть развлекаются, пусть подставляют свои жопы!..

На этой фразе он скрылся в туалете, откуда вернулся спустя несколько минут уже совсем спокойным, всем своим видом являя неизбежный памятник самому себе, такой, каким он себе его представлял: суровое лицо, голова поднята, губы сжаты, подбородок выдвинут вперед, над воротом черного свитера без единой складки...

Старая Синьора, более чем за сорок с лишним лет осторожного лавирования между реальными и фальшивыми бюджетами, развила в себе несомненный талант древнего искусства: добывать деньги, воспитав в себе навык автоматической реакции на любые жизненные обстоятельства, состоявший в том, что первый вопрос, который она себе задавала, что она может из этого извлечь, естественно, не для себя, для Театра, для прокорма этой прожорливой конторы, постоянно выходящей за пределы своих финансовых возможностей в постоянной попытке приблизиться к идеалу...

В истории с любительским театром она моментально учуяла шанс получить финансовые вливания. Например, от Европейского экономического сообщества. Ни больше ни меньше! Как это прекрасно сработало в случае с Европейской школой театральных техников. В тот раз, едва услышав о каких-то, неизвестно каких, мероприятиях Европейского сообщества по стимулированию неизвестно чего в Европе, она принялась уговаривать Маэстро создать при театре нечто типа школы, где молодежь могла бы изучать секреты старинной итальянской театральной техники, и запросила на это у ЕЭС приличную сумму с семью или восемью нулями...

ЕЭС вообще оказалась манной небесной для италийских придумщиков: в течение нескольких десятилетий Страсбург сохранял твердые цены на итальянские оливки, платя, скажем, тысячу лир за килограмм, в связи с чем итальянские производители оливок валом валили в Алжир, где скупали их за двести лир. Или, на Сицилии, где кто-то решил, что необходимо сохранять и приумножать поголовье традиционных для этих мест ослов, и каждой семье, имевшей хотя бы одного осла, ЕЭС выделял субсидию на его содержание. Разумеется, распределение денег контролировалось страсбургскими чиновниками, но ни один из них так ни разу и не заметил, что члены широко разветвленной организации перемещали одного и того же осла из стойла в стойло все то время, пока контролеры, наконец, не убрались восвояси.

Что до любительского театра, то заявленное, как "практическая реализация моральных обязательств театра по эстетическому воспитанию трудящихся и привлечению их к соучастию в творческом процессе, в форме своеобразного акционерного участия рабочих в деятельности предприятия", дело могло бы быть представлено как блестящая инициатива Маэстро, безусловно заслуживающая финансовой поддержки со стороны ЕЭС.

На лице Маэстро, слушавшего Старую Синьору, не было заметно ни скуки, ни нетерпения, с какими он обычно слушал, когда говорили другие. Расценив это как благоприятный знак, Нинки попросила разрешения пригласить Грегорио Италиа, который уже успел сделать кое-какие шаги в этом направлении. Ища подходящий момент реабилитироваться за участие в авантюре Дамико, Грегорио Италиа помогал Нинки составить текст документа, цитата из которого была приведена выше, и с восьми часов утра ожидал вызова к Маэстро, сидя в кабинете Сюзанны Понкья. Когда он вошел, Маэстро встретил его ледяным презрением, как Макартур – японцев, прибывших подписывать пакт о безоговороч-

ной капитуляции, который положил конец Второй мировой войне.

— Привет-м-м-м, Джорджо-м-м-м, — начал Грегорио Италиа, который, когда хотел выглядеть непринужденно, всегда говорил так, будто в конце каждого слова у него реверберировала носовая кость.

Маэстро выслушал его сообщение, ни разу не оторвав взгляда от окна, за которым уже было совсем темно.

— Вообще-м-м-м, Джорджо-м-м-м, я-м-м-м...

По правде говоря, Грегорио Италиа успел не так уж много. Сделал пару звонков кое-куда и договорился о встрече с итальянским представителем в Страсбурге, или, выражаясь в характерной для него манере, "установил соответствующий телефонный контакт и взял на себя обязанность подготовить встречу, с целью обсудить проблему, пока гипотетическую, но с хорошей перспективой выхода на результат, по крайней мере, в пределах..."

— Нет! — отрезал Маэстро, оторвав взгляд от окна и испепеляя им сразу обоих: Грегорио Италиа и Нинки. — Извините, нет! — прорычал он, едва сдерживая негодование, подняв подбородок и выпятив грудь, чем-то напоминая монумент павшим героям. — Это недостойно меня! Вам должно быть стыдно только за одно то, что вы вздумали предложить мне такое!

— Но это вариант получить сто пятьдесят миллионов, — проблеяла Нинки.

— Я не намерен предоставлять мое имя в качестве гарантии этой убогой инициативы и тем более, простите, спекулировать на похоти шайки мерзавцев, которым, видите ли, мало чести работать со мной!.. Театр, который готов выбросить серьезные деньги на черт знает что!.. Это недостойное предложение, Тина! Ты меня изумляешь! Я не продаю душу Театра на глазах всей Европы, всего мира, истории за сто пятьдесят жалких миллионов...

— Но, Джорджо!.. — заныла Нинки. — Ты все не так понял! Деньги полностью пошли бы на любительский театр, а Театру оставалось бы только оплачивать счета за отопление, свет, телефон...

— Так ты все это видишь, да? — прервал ее Маэстро. — И ты, полагаю, тоже? — обратился он к Италиа, впервые глянув ему прямо в глаза. — По-вашему, справедливо, законно и богоугодно поступать таким образом? И плевать вам на имя, на репутацию Театра? Отлично! Молодцы! Благодарю вас! Что я могу сказать вам? Вы в большинстве...

— Не надо, Джорджо, не говори так! — притворно возмутился Италиа. — Ясно же, что все всегда решаешь ты!

— Нет уж, помилуйте, — театрально развел руками Маэстро. — У нас демократия. Простите, но в этом вопросе я в меньшинстве. Я умею проигрывать! Да, синьоры, и я умею признавать поражение! Поступим так, как говорите вы! Явите божескую милость, давайте сделаем, как вы задумали: пошлем заявку на субсидию в ЕЭС... только давайте округлим сумму до миллиарда... Да-да, это единственное, на что может согласиться старый мудак, хотя бы для того, чтобы не выглядеть нищебродом, побирающимся на углу... А в остальном смиренно склоняю голову перед большинством. Прошу лишь о самой малости: это последний раз, когда вы выедаете мне печень этой гребаной историей!..

И вышел из кабинета, громко хлопнув дверью.

Глава четырнадцатая

Каждый день, по мере того как работа в театре приближалась к концу, необычайное рвение овладевало сотрудниками. Атмосфера возбужденного ожидания — почти как в "Деревенской субботе"[1] — захватывала каждого: каждый ощущал прилив энергии, действия его ускоряли ритм, становились максимально эффективными, словно каждый старался сделать так, чтобы к тому моменту, когда прозвучит сигнал об окончании работы, не осталось неоконченных дел, какие вынудили бы его задержаться еще на несколько минут в кабинете или за кулисами.

Ровно в семь все стекались к служебному выходу, чтобы, толпясь у компостера, отметить рабочий табель, затем выходили во двор, а оттуда на улицу. Кто-то шел один, кто-то парами или небольшими группками, но все — бодрым шагом по направлению к Театру-студии, расположенному в нескольких сотнях метров. По пути заскакивали в тот или иной бар, чтобы перекусить бутербродом, и спешили дальше. Призрак обыденной работы, которая ждет их уже завтра с утра, маячил где-то далеко, а сейчас пришел момент сбросить с себя деловое платье или комбинезон рабочего сцены и, надев сценические костюмы, наконец-то окунуться в магический мир театра, превратившись в персонажей другой жизни, богатой волнующими моментами и красивыми вдохновенными словами!

1. Одна из поэм Джакомо Леопарди, в которой говорится о радостном возбуждении, которое всякий раз охватывает крестьян при мысли о том, что после шести дней тяжелого труда их ожидает воскресный праздник.

Энрико Дамико поджидал их у дверей школы-студии, будто отмечая, кто пришел, а кто нет. Это был тот редкий случай, когда на лице Цюрихского Гнома можно было видеть улыбку. Всего несколько минут назад он был озабочен проблемами школы — но теперь его лицо сияло от предвкушения начала репетиции с ее такими волнующими коллизиями. В этот краткий миг он чувствовал себя счастливым, встречая своих товарищей, не менее счастливых, отозвавшихся на его призыв, обуреваемых желанием творить, и не было в них даже намека на тоскливую вялость и лень, с какими обычно собирались на репетиции Господа Профессиональные Актеры. Троица богов прибегала вместе, объединившись в терцет уже в повседневной жизни; с соответствующим выражением лица, которое предписывала ему роль, возникал Полицейский, единственный, кто приезжал на велосипеде; родители Шен Де являлись всем скопом, в экзотических одеждах, в каких так и выходили на сцену. И, наконец, последними, как подобает "примам", всегда на такси прибывали Грегорио Италиа и Сюзанна Понкья. Грегорио по-голливудски выпрыгивал из машины, не дожидаясь ее полной остановки, быстро обегал вокруг, чтобы открыть дверь Сюзанне, и галантно протягивал ей руку, помогая выйти, хотя в этом не было никакой нужды. Сюзанна благодарила его кивком головы и переступала порог театра. Церемонно уступив ей дорогу, Грегорио Италиа следовал за ней, а уже за ним — Дамико. Удостоверившись, что все здесь, он запирал дверь на ключ, как бы фиксируя барьер между вселенской действительностью и фантазийной реальностью сцены.

Репетиция началась. Некоторое время все шло нормально. Дамико, еще не ведающий о драматических событиях, которые очень скоро поломают его планы, усадив всех за стол, принялся читать пьесу, по ходу анализируя то или иное ее событие и приглашая всех к обсуждению. Это вызвало, однако, неудовольствие собравшихся. Менее интеллектуально продвинутые начали проявлять следы нетерпения, кое-кто заворчал, что пришел сюда играть, а не выслушивать доклады, Валли и Дольяни, давно бросив слушать, резались в карты под столом... Так бы и продолжалось, если бы тлеющее недовольство не решился выразить Паницца. Прервав тираду Дамико по поводу "коммерциализации консенсуса" — по его словам, основного ключа к прочтению "Доброго человека", — Паницца поднялся со своего места и сказал, что, если смысл этой посиделки в том, чтобы слушать байки братьев Гримм, тогда стоило пойти на репетиции Маэстро, уж он-то сочиняет байки намного лучше, чем Дамико, который обе-

щал не морочить головы, а сам морочит, да еще как; и что он, Паницца, просит прощения, если выражается в своей обычной манере, но он не умеет пользоваться вазелином, а то, что он сказал — это всеобщее мнение, кто-то должен был его озвучить, и он его озвучил, и точка!

— А поэтому предлагаю, — закончил Паницца, жестом останавливая аплодисменты, — чтобы мы прекратили митинг типа культурного воспитания и на худой конец прямо сейчас начали бы разыгрывать роли. Повторяю, я прошу прощения за то, что говорю так же, как ем, но ты, Дамико, знай, что я такой, каким создан, я даже могу считать тебя засранцем, но не по злобе, а от всего сердца, и только потому, что не умею врать!

Дамико попытался возражать, но безуспешно. Тогда, сделав хорошую мину при плохой игре и посчитав, что идеологическое просвещение может оказаться действеннее в малых дозах по ходу репетиции на сцене, моментально перешел к ней. С этого момента никаких инцидентов больше не было: актеры были полны энтузиазма, раскованы и послушны. Все знали свои роли наизусть, даже если некоторые интонации выдавали неточное понимание текста и были слишком укоренены в сознании, что затрудняло любые попытки их коррекции. Хуже обстояло с произношением: так, у всей тройки богов, Валли, Дольяни и Панницы, была сильно выраженная каденция, характерная для падуанского и ломбардского диалектов, что явно не вязалось не только с провинцией Сезуан, но, также и прежде всего, с Царствием Небесным, откуда, предположительно, и спустилась эта божественная троица; Грегорио Италиа, вероятно, попав в плен придуманного им сценического образа, заговорил вдруг с неожиданным французским акцентом, отчего в его Летчике стала проглядывать некая педерастия, которая приводила всех в восторг, но у Дамико вызвала полное неприятие столь радикальной трактовки; в свою очередь, Сюзанна Понкья имела склонность к напевности и неаполитанской мелодичности, что делало образ Шен Де излишне милым, домашним, начисто лишенным классового содержания представителя эксплуатируемых слоев третьего мира, что, по мнению Дамико, являлось основным в этом персонаже. Но все это в какой-то степени были предвиденные трудности, с которыми Дамико пообещал себе справиться за шесть недель репетиционного периода.

Менее ожидаемыми, а точнее, вовсе неожиданными, стали периодические выходки Паниццы. Из вялого противника выбора "Доброго человека" он превратился в самого горячего сторонника пьесы. Зная назубок текст роли, он постепенно начал проникаться смыслом всей пьесы и однажды воскликнул:

— Ну, мать твою! Теперь да, теперь-то я понял: здесь Бертолбрек хочет сказать этим, что если кто-то не выпустит когти, то может протянуть ноги, то есть оставить всякую надежду чего-то добиться полезного для себя! А когда я слушал Маэстро со всеми его бла-бла-бла и Verstehst du, то думал: господи, что за хреновина! Да здесь нужно иметь университетский диплом, чтобы чего-нибудь понять! А оказывается-то, на самом деле все очень просто и ясно, как при ярком солнце! Это все правда и святые слова, как те, что в Евангелии, что могут понять даже мусорщики городских окраин...

— Я согласен с тобой, Паницца, — перебил его Дамико. — Однако это не имеет никакого отношения к тому, чем мы занимаемся. Сейчас мы говорим о том, что ты, и Валли, и Дольяни должны попытаться четче произносить гласные и звонкие звуки, говорить "полиция", не "палисыя", понятно?

— А я считаю, — настаивал на своем Паницца, — что каждый должен говорить так, как научила его мать. Эта история должна быть понятна в кварталах, населенных простым народом. Если мы все начнем разговаривать, как Марчелло Мастрояни, люди скажут: что это они нам тут показывают? На хрен нам сдался их Китай... Что, ты думаешь, скажут люди, если я или Дольяни будем произносить "полиция", как требуешь ты? Что это за два придурка тут выдрючиваются, скажут они!

— Знаешь, Паницца, какое твое слабое место? — опять перебил его Дамико. — Фри-ка-тив! У тебя фрикатив, который...

— Ты чо, парень, на ругань перешел? — взорвался Паницца, впервые услышав слово "фрикатив" и принимая его за оскорбление. — Ты эту похабень своей сестре говори, понял?

С налитым кровью от ярости лицом, он двинулся было к режиссерскому столику, когда все вдруг вскочили с мест и замерли.

Из глубины зала к ним шел Маэстро.

Глава пятнадцатая

— Сидите, сидите, ради бога, не вставайте!

Маэстро двигался по проходу широким шагом. За ним, отставая на пару шагов, двигался Баттистоцци, как и Дамико, бывший диоскур, постепенно доросший до ранга Первого придворного, и не столько за фантастическое постоянство, с каким сопровождал Маэстро повсюду, в кино или за покупками, сколько за присущий ему циничный, слегка вульгарный юмор, с каким он имел привычку высмеивать в итальянском театре все, что не было связано с именем Маэстро, а это нра-

вилось Маэстро не менее его собственных издевок в разговорах с Сюзанной Понкья.

— Вы мне позволите посидеть немного на репетиции? Я вам не помешаю?

Дамико довольно хмыкнул и повторил, к замешательству всех, что для них большая честь продемонстрировать Маэстро скромные плоды их усилий.

— Давайте, ребята, пока́жем, что мы успели сделать!.. С самого начала!

Маэстро уселся в последнем ряду, рядом устроился верный Баттистоцци, и репетиция продолжилась. Актеры выходили на сцену со всех сторон, как попало, в явном беспорядке, напевая финальный хор из "Швейка во Второй мировой войне":

Течет наша Влтава, мосты омывает,
Лежат три монарха в червивых гробах.
Порою величье непрочным бывает,
А малая малость растет на глазах.

Цюрихский Гном, сидевший двумя рядами ниже, с довольной физиономией обернулся к Маэстро, словно наслаждаясь сюрпризом, от которого у последнего отвалилась челюсть.

— Признайся, такого ты не ожидал, правда? — спросил он, подсаживаясь к Маэстро.

— Н-нет, такого я действительно не ожидал... Но... я толком не пойму мотива этой... так сказать...

— ...контаминации, — подсказал Гном. — Ну, прежде всего, это необходимая цитата из твоего брехтовского спектакля... мы этим как бы говорим, что все мы вышли из него... подчеркивая, что всем обязаны тебе...

— Нет, ну это понятно, — сказал Маэстро, слегка приходя в себя. — Однако...

— То есть, — продолжил напирать Дамико, — мы обозначаем преемственность ситуации. В "Швейке" с нацизмом покончено, ведь так, а на самом деле притеснения продолжаются... Только не говори мне, что ты этого не понял!

— Нет, почему же, что тут непонятного, я сразу понял... Это Влтава слегка сбила меня с толку...

— Ну правильно! — вскричал Гном. — Влтава — то же, что Сезуан... преемственность ситуации, невзирая на географическую отдаленность, которая, впрочем, в настоящее время практически ничего не значит, ведь так?..

— Так-так, продолжайте.

Закончив петь, актеры покинули сцену, все, за исключением Нуволари, который играл водоноса Вана. Он не прыгал по сцене, как Дель Кардине, напротив, он, скорее, был скуп в движениях и разговаривал в подчеркнутой простонародной манере.

Затем появились Паницца, Валли и Дольяни, и только колдовская магия театра позволяла поверить в то, что Ван признал в них тройку ожидаемых им богов. Кроме всего прочего, они вышли на сцену из боковой двери с броской табличкой "Туалет".

Гном снова подсел к Маэстро.

– Дверь туалета – это моя режиссерская находка, – сказал он, сияя от удовольствия. – На твой взгляд, это не выглядит слишком сильной пощечиной метафизике и не оскорбительно для религиозных чувств? Чего-чего, а этого не хотелось бы.

– Да нет, по-моему, все в рамках... – выговорил Маэстро, возвращая челюсть на место. – Ты что на это скажешь, Карло?

– А что, – хмыкнул Баттистоцци, – по-моему, неплохо!

Дамико спустился вниз, действо шло своим путем. Трое богов перемещались по сцене подобно марионеткам сицилийского кукольного театра. Свой текст они произносили по очереди, и было заметно, как каждый, ожидая конца реплики партнера, чтобы вступить со своей, слушал его, порой сопровождая последние слова немым движением губ.

– Черт побери, ты видишь то же, что и я? – почти не разжимая губ, едва слышно спросил Маэстро, обращаясь к Баттистоцци.

– Думаю, да, – ответил тот, рискуя задохнуться от сдерживаемого хохота.

– Это какое-то безумие... это полное... – закатил глаза Маэстро.

– Джоджо, уйдем, а, у меня уже нет сил, еще чуть-чуть, и меня инфаркт хватит...

В моменты наивысшего напряжения Баттистоцци произносил не Джорджо, а Джоджо.

– Нет, скажи мне, что это не так!.. Твою мать, скажи, что мне это только кажется!..

– Джоджо, умоляю, пошли отсюда скорее... Или ты хочешь, чтобы я умер?

После сцены Вана с богами, должна была появиться Шен Де, но присутствие Маэстро настолько потрясло Понкья, что она была на грани обморока.

– Ничего серьезного-м-м-м, – заверил всех подошедший Григорио Италиа. – Слегка закружилась голова-м-м-м... скоро пройдет-м-м-м. А пока не будем терять время, перейдем к

моей роли-м-м-м... Заранее прошу прощения за небольшие провалы в памяти-м-м-м...

У Грегорио Италиа не было никаких проблем с памятью, но он сгорал от желания показать Маэстро зонг "Песня о восьмом слоне" в своей интерпретации: разумеется, не такой сильной с вокальной точки зрения, как у Массимо Раньери в спектакле Маэстро, но, быть может, именно по этой причине, на его взгляд, более тонкой и богатой интересными нюансами. Помахивая тросточкой, он вышел на сцену в бабочке и канотье и запел, имитируя Мориса Шевалье[1].

— Мне кажется, эффект демистификации заметен невооруженным взглядом, — сказал Гном, снова возникая рядом с Маэстро.

— Ну... да... скажем, да, — пробормотал тот. — Ты что скажешь по этому поводу, Карло?

— А что, — хмыкнул тот. — По-моему, неплохо!

— Это, естественно-м-м-м, Джорджо-м-м-м, — пояснил подошедший к ним усталый, но довольный Грегорио. — Я вложил в образ свое французское воспитание-м-м-м...

— И что, ты точно так же исполняешь и "Песню о дне святого Никогда"? — спросил Маэстро, на этот раз с искренним любопытством, обнаруживая свои вкусовые пристрастия.

— Ни в коем случае! — вскричал Гном, обрадовавшись вопросу. — У нас каждый зонг служит для разоблачения конкретного мифа западного песенного ширпотреба.

Судя по подбородку Маэстро, тот не совсем понял, что Дамико имеет в виду,

— Ты можешь еще что-нибудь спеть для Маэстро? — обратился Дамико к Грегорио Италиа:

— С удовольствием-м-м-м! — кивнул Италиа.

Он отложил в сторону канотье и тросточку, снял бабочку, расстегнул три пуговицы рубашки и повязал на шею атласный фуляр. Потом поднялся на сцену и, прикрыв глаза и едва разжимая губы, сладчайшим, интимнейшим голосом запел зонг "Песня о дне Святого Никогда".

Удовольствие сочилось из всех пор Гнома.

— Этим мы разрушаем миф о Хулио Иглесиасе, — сказал он с саркастической улыбкой кровожадного ниспровергателя. — Это пощечина мировой попсе! Только не говори мне, что это непонятно!

1. Морис Шевалье (1888–1972) — известный французский шансонье, щеголявший в канотье и с тросточкой.

Глава шестнадцатая

Репетиция длилась еще какое-то время в том же духе. Сюзанна Понкья окончательно пришла в себя, и теперь, наоборот, была озабочена тем, чтобы Маэстро по достоинству оценил ее трактовку образа Шен Де, и понял, что если она и оказалась вовлеченной в любительский спектакль, то не потому, что внезапно ослабела ее преданность ему, а потому, что на самом деле ей было, что сказать. Она создавала образ китайской проститутки, какой ее можно себе представить в культурных координатах западного средиземноморья: домашней, милой, немного наивной, однако готовой мгновенно обернуться негодяем-кузеном Шой Да, жестоким тираном, холодным садистом с горячей порывистостью неаполитанского мафиозо. В глубине души она — подобно Грегорио Италиа — питала тайную надежду, что, увидев ее, Маэстро поймет, что глупо держать такой талант в четырех стенах офисного кабинета, и выведет ее под яркие огни рампы.

Дамико был на вершине блаженства. Приход Маэстро он воспринял как полное признание и безусловное окончание периода охлаждения, причиной которого и явился сам факт рождения любительского театра. Конечно, не стоило ждать от Маэстро похвал, разве что двусмысленных, произнесенных так, что сказанное следовало понимать совсем наоборот, — оружие, которым Маэстро владел виртуозно. Кто бы не упустил случая высмеять некоторые шероховатости актерской игры, так это Баттистоцци, всегда готовый подбросить полешек в костер язвительности своего босса. Но Дамико знал и то, что Маэстро не так глуп, как его жополизы, и уж в чем в чем, а в театре он разбирался, дай бог каждому! И даже в те сладостные для его сердца моменты, когда он поливал ядом другие театры, что так забавляло его клевретов, он прекрасно отличал зерна от плевел, пропуская мимо ушей саркастические вульгарности всяких там Баттистоцци.

Вот и сейчас он не мог не заметить гениальную смелость некоторых сценических решений, как, например, красный цитатник Мао, который торчал из карманов всех персонажей. Смысл этой находки состоял в том, что у него, Дамико, брехтовский текст был очищен от плоского марксистко-ленинского прочтения и переосмыслен в свете маоистской культурной революции.

И еще, что безусловно должно было понравиться Маэстро, это использование столь любимого им “эффекта отстраненности”, порождаемого подчеркнутым зазором между всеми без исключения актерами и создаваемыми ими образами.

Взять Нуволари: он легко избегал малейшего психологизма в интерпретации роли Водоноса. И никто на свете, даже самый разстанисла́вский, и вообразить не смог бы, что перед ним люмпен-пролетарий из Сезуана! То же самое относилось и к трио богов. Никаких попыток отождествления с персонажами, ни одного из тех нервических жестов, тех мелких характерных красочек, с помощью которых профессиональные актеры создавали своих так называемых персонажей аристотелево-натуралистического плана. С продуманными скупыми движениями, статичные, а лучше сказать, застывшие во времени-пространстве сцены-понимаемой-как-реальное-место, Нуволари, Валли, Паницца и Дольяни произносили свои реплики и вели себя с такой степенью отстраненности, какой Дель Кардине и компания добивались лишь в краткие и случайные мгновения. Дамико помнил, как Маэстро на репетициях своих эпических спектаклей (а не психологических а-ля Станиславский, основанных на обязательном тождестве актера и его персонажа) то и дело кричал из партера: “И он говорит!..”, “а здесь Ван восклицает!..”, напоминая актерам, что они лишь “показывают персонаж извне”, а не “проживают его жизнь изнутри”, что они не Гамлеты, а только показывают Гамлета в тех или иных обстоятельствах. А сейчас он, Дамико, не прикладывая особых усилий, создавал спектакль, быть может, самый “отстраненный”, то есть истинно брехтовский, который когда-либо видели в Италии, и не только в Италии!

— Я так толком и не понимаю, зачем он тут, — сказала с недоумением Мария Д’Априле, когда Дамико объявил десятиминутный перерыв.

— Может, в качестве взаимного обмена опытом, чтобы и мы приходили на его репетиции, — рискнул предположить Дольяни.

Но в это мало кто поверил. Особенно после того, как Паницца припомнил случай такого “обмена”. Тогда они сбросились и преподнесли Маэстро рождественский подарок, он его взял, сказал: “спасибо, я опаздываю, сейчас у меня нет времени купить подарки вам, но как только освобожусь...” Это случилось восемь лет назад, а они до сих пор ждут!

Прерваться на десять минут попросил Маэстро, которому нужно было уходить, и он хотел сказать пару слов. Все сгрудились в центре зала, окружив Маэстро, который стоял с серьезным видом, подобающим для важных моментов.

— Молодцы! — начал он, разглаживая ворот свитера и глядя по привычке вдаль: — По крайней мере... интересно... Должен сказать, я не очень-то верил, что у вас что-то получится. Признаюсь, к моему стыду, что я пришел сюда, убежденный,

что буду присутствовать при полном обломе... Однако нет! Текст не предполагает такого результата. Он сопротивляется. Пьеса — шедевр, и даже компания самых плохих актеров в мире не в силах испортить ее. Так что с этой точки зрения вы надежно защищены! Молодцы! Хотя есть еще много чего, что стоит довести до ума... Может быть, даже все... И многое переделать...Тоже, может быть, все... Впрочем, у вас еще... сколько месяцев до премьеры?

— Пятнадцать дней, — уточнил Дамико.

— Пят... — Маэстро поперхнулся, но быстро взял себя в руки. — Гхм... думаю, месяца два-три или, скажем, четыре было бы лучше. Пятнадцать дней!.. Это ж как надо работать, ребята! И при этом помнить, что, возможно, ничего не получится. Тогда, будь я на вашем месте, я бы застрелился! Но на своем... я — совсем другое дело, я привык жить с нацеленными на меня ружьями критиков! Вы — любители, и можете всегда ими оставаться, даже если все обернется полным дерьмом, плевать вам на это, вы сделали это ради развлечения, и если кто-то развлекается тем, что его бьют молотком по голове и он при этом доволен, то флаг ему в руки!

Завершив эту любезную преамбулу, Маэстро объявил, что будет отсутствовать несколько дней, что ему надо, чтобы Нуволари отвез его в Зальцбург, в связи с чем он покорнейше просит синьора Дамико отпустить Водоноса на пару дней.

Обведя присутствующих взглядом, в котором читалось: до сих пор мы обменивались любезностями, а сейчас пришло время поговорить серьезно, — он сказал:

— Есть кое-что, с чем нельзя шутить. Я имею в виду, что вы для своих репетиций используете общественный театр, это значит, что он несет расходы, а вам известно, насколько я щепетилен в этом вопросе. Вы жжете свет, отапливаете зал, занимаете его... Мой театр всегда в эпицентре циклона: представляете, что будет, если завтра мои политические противники примутся обвинять меня в том, что я потворствую вам в незаконной трате средств театра! Следовательно, необходимо, чтобы, по крайней мере формально, любительский театр сам оплачивал свои расходы. Вы знаете, что мы запросили финансирование у Европейского сообщества, это была моя идея, и я рад, что она пришла мне в голову. Чтобы ускорить выделение денег, я уже позвонил в Страсбург нашим депутатам в Европарламенте, переговорил с Миттераном и некоторыми авторитетными друзьями. Аренда зала стоит дорого, и, уверен, дирекция не пойдет на то, чтобы снизить цену, не говоря уже о том, чтобы предоставить ее вам бесплатно, как хотелось бы мне. Не хватает еще миллионов пятьдесят. Но я попробую угово-

рить административный совет помочь найти недостающую сумму. Еще не знаю, как... но мы ее найдем. Однако если это выйдет наружу, если, не дай бог, разразится скандал, знаете, что со мной будет? Меня посадят!..

Глава семнадцатая

Лежа в шезлонге в обширном солярии клиники Миконоса[1], Маэстро смотрел на раскинувшееся перед ним Средиземное море. Он оказался здесь, сбежав из клиники в Зальцбурге, которая на деле обернулась вонючей дырой и директор которой, мудак-немец из Германии, ja! ja!, родственник Вагнера по нисходящей линии, имел наглость сказать, что его "Лоэнгрин", поставленный несколько лет назад в "Ла Скала", показался ему слишком мрачным!

Новая клиника славилась своей терапией укрепления мышц шеи, но Маэстро, скорее, желал напитаться здесь аурой, способной вдохновить его на работу над следующими фрагментами "Фауста", к репетициям над которыми он должен приступить, как только вернется в Милан. Уставившись в это греческое море, он повторял про себя стихи Монтале, постепенно проникаясь их духом и все больше ощущая себя их протагонистом. Как бы ему хотелось стать тем "незыблемым негладким камнем, что неподвластен едкой соли моря... осколком вечности", но – увы! – он всего лишь "человек, что вглядывается зорко в себя, в других, в кипение жизни быстротечной"... Образ ему понравился и, скрестив руки на груди и устремив наполненный мудростью взор к самому горизонту, он представил себе, как с находящегося под солярием рифа его в такой позе запечатлевает бродящий среди камней фотограф. Но с рифа ему посылали свой ю-ху! всего лишь двое "голубых" скандинавов. Маэстро отвел глаза, поудобнее устроился в шезлонге и попытался сосредоточиться на работе.

Все было напрасно! Сколько бы он ни взывал к здравому смыслу, сколько бы раз в день ни клал на одну чашу весов свое имя и свой авторитет, а на другую – Цюрихского Гнома с его недоумками, ничто не помогало: Компания итальянских говнюков вонзилась в него, как заноза под ноготь, лишая покоя, вдохновения, фантазии, желания работать!

1. Греческий остров, крупный международный курорт.

— Да брось ты, Джорджо, это уже смешно! — сказал ему по телефону вчера вечером Баттистоцци.

— Я знаю, что смешно! Но так оно и есть, ети их мать! Я — идиот! И уже понял, что до тех пор, пока эти ублюдки не выйдут на сцену, не оттрахают публично сами себя в задницу, пока я не увижу, как они один за другим потонут в своем дерьме, я не смогу работать!.. Ты что сейчас делаешь?

Баттистоцци в ту минуту, когда из Театра ему велели позвонить Маэстро, смотрел по телевизору футбол.

— У нас тут тоже полная жопа, Джорджо! — пожаловался он. — "Рома" проигрывает ноль — один!

— Ну ты посмотри, а! Ты еще можешь смотреть телевизор! Я — идиот! Ты — гений! Для тебя главная проблема, что "Рома" пролетает ноль — один! Мои комплименты! Браво! Счастливчик!

— Джорджо, ну ты же сам понимаешь: спектакль — полное говно! Плюнь и разотри!..

— Хорошо-хорошо, смотри свой футбол дальше. До завтра. Чао!

В ярости он бросил трубку, едва не разбив ее, что с ним случалось всегда, когда он не мог найти выхода своему дурному настроению.

Несколько минут спустя позвонил Ламберто Пуджотти.

— Ты что так поздно? Тебе разве не сказали, чтобы ты перезвонил немедленно?

— Да пока я добрался до Театра...

— А из дома ты не мог позвонить?

— Джорджо, у меня и без того счет за телефон кого угодно до инфаркта доведет! Мариза меня точно потом придушит...

Мариза Минетти, жена Пуджотти, вела домашнюю бухгалтерию. Как только она услышала, что Маэстро просил перезвонить ему на Миконос, она взяла все три телефона, что были в квартире, и заперла их в туалете, а ключ спрятала у себя на груди. Пуджотти был единственным, кто в искусстве доставать собеседника по телефону мог конкурировать с Маэстро: та же страсть к монологам, та же способность никогда не отвечать прямо на вопрос, а лишь пропустив через мозг все возможные варианты ответа, и — не последнее — аналогичная склонность к длинным, задумчивым паузам, полным вздохов и покашливаний и часто являющимся следствием того, что каждый из двоих, рассчитывая, что его собеседник думает, держал паузу, уважая мыслительный процесс другого... Один его телефонный разговор из Милана на Миконос, да еще когда на том конце провода Маэстро с его бешенством матки, мог стоить, как хорошая стиральная машина.

— На твой взгляд, чем все кончится у этой компашки придурков?

— Кончится согласно логике, — спокойно ответил Пуджотти.

— Что ты имеешь в виду, можешь объяснить по-человечески? — психанул Маэстро, уязвленный его спокойствием. — Просвети старого засранца, в чем здесь логика, учитывая, что этот старый мудак самостоятельно своим утлыми извилинами до этого не дотумкается!

— Нет проблем. Спектакль — или дерьмо, или не дерьмо. С точки зрения результата, это не имеет абсолютно никакого значения, ибо, как учит нас история, может случиться, что он не является ни тем ни другим...

— Да, и что, твою мать?..

— А то, что, если бы ты был способен угадывать результат, ты должен был бы зарабатывать больше, чем Берлускони, и получить Нобелевскую премию года, а за тобой следом — и я. Так что логика не исключает ни одной из возможностей. Может получиться, что спектакль дерьмовый, но будет иметь успех, как несмотря на то что он дерьмовый, так и вопреки тому, что он действительно дерьмовый. Или же, напротив, провалится как дерьмовый, будучи дерьмовым, или же вопреки тому, что он дерьмовый! Короче говоря, чтобы узнать, чем все кончится, нужно подождать и посмотреть, чем все кончится. История, как учитель жизни, не предлагает нам ничего иного...

Но этим утром ни безразличие Баттистоцци, ни декартовский фатализм Пиджотти не принесли Маэстро никакого облегчения. Он позвонил в Театр и опять попросил, чтобы ему перезвонили. Ему перезвонили.

— Дай мне Нинки!

— Ее нет, сенатор.

— Где это она шляется?

— Не знаю, она еще не приходила.

— Найдите кого-нибудь, кто знает что-либо и кто сможет мне сказать, окажут ли мне честь...

— Простите, сенатор, за то, что перебиваю, она появилась.

— Тогда дай мне ее, черт тебя побери, чего ты тянешь?

Но ему ничего не оставалось, как безропотно ждать, когда Нинки доковыляет до своего кабинета, усядется за письменный стол, устроится поудобнее и снимет трубку...

— Уже одиннадцать часов, а в театре никого! Отлично! Молодцы! Я здесь рву себе задницу, ища способ свести концы с концами, чтобы оправдать те деньги, какие нам платят, чтобы людям было ясно, что я не из тех, кто ест свой хлеб задар-

ма! А вы гуляете себе до одиннадцати утра! Превосходно! Браво! Спасибо вам! Далеко пойдем!

— Джорджо, я... — заблеяла Нинки.

Но Маэстро еще не закончил свой монолог:

— ...Во всяком случае, если вам плевать, что этот старый мудак здесь, один, как собака, терзается, представляя Елену Троянскую со всей ее женственностью и ее титьками на острове, полном педерастов, хотя бы поимейте совесть перед рабочими. Мы требуем от них не терять ни одной минуты, чтобы иметь возможность заниматься хрен знает чем в компании недоносков Дамико, а сами какой пример им подаем, а? Молодцы! Отлично! Мои комплименты! Большое спасибо!

Нинки подождала, пока он закончит, и вступила:

— Этим утром я немного проспала, потому что вчера допоздна была занята на репетиции...

— Какой репетиции? Ах, да, естественно, Репетиции! Единственной, которой живет сегодня театр! Разумеется! К тому же освященной присутствием Генерального секретаря... еще один кинжал в спину старого дурака! Превосходно! Молодец! Спасибо!.. И как прошла репетиция?

— Довольно хорошо, — ответила Нинки. — Но есть одна новость...

— Какая? — спросил нетерпеливо Маэстро.

Стараясь унять дрожь в голосе, Старая Синьора произнесла:

— Дамико... исчез...

Глава *восемнадцатая*

Исчез — сказано слишком сильно, но, по сути, верно. Действительно, вот уже три дня, как Дамико не являлся на репетиции, не отвечал на телефонные звонки, не показывался в школе. В конце второго дня курьер экспресс-почты доставил короткое письмо "Моим товарищам актерам и техникам любительского театра", которое свидетельствовало о серьезном и неожиданном душевном срыве. В письме Дамико выражал уверенность, что его товарищи смогут довести до успешного конца работу, начатую в таком счастливом духе единения, и просил не предпринимать никаких попыток заставить его изменить свое решение, и так далее. На следующий день Дамико прислал в дирекцию Театра справку от врача, где говорилось, что ему предписан пятнадцатидневный отдых в связи с острой формой депрессии. Так что в течение пятнадцати дней его в Милане не будет.

Ничто не предвещало подобного развития событий. Репетиции шли замечательно, благодаря способности Дамико приспосабливаться к особенностям характеров членов труппы, горящей желанием работать, но мало профессиональной. К тому же она сразу разделилась на две группы: элиту, которая объединила премьеров и более культурно продвинутых членов труппы, и массу, в которой собрались все остальные. Последние открыто демонстрировали свое решительное неприятие теоретических умствований, едва Дамико рисковал открыть рот. Рупором массы в этом вопросе стал, разумеется, Паницца, который то и дело перебивал Дамико, говоря ему, что такие вещи надо писать в программках, там им самое место, потому что все равно их никто не читает, а сейчас надо не тратить время на ерунду, а репетировать роли, поскольку об этом договаривались, когда заваривали всю эту кашу! Как мы уже знаем, Дамико блестяще справился с этой проблемой, перенеся ее решение в область практической работы над ролями.

Еще одним неожиданным поводом для трений стали сценические костюмы. Но если относительно костюмов большинства персонажей все сошлись во мнении, что они должны быть достаточно реалистичны, выполнены в пролетарско-простолюдинском стиле и с некоторым налетом чужестранной экстравагантности: потертые куртки, мятые рваные штаны и юбки и всякие там прибамбасы третьего мира, то серьезные схватки начались, когда Дамико попытался надеть на троих богов длинные, почти до пола атласные балахоны и украшенные бубенчиками широкие шляпы в форме нимба. Естественно, бунт возглавил Паницца.

— Разрази меня гром, но я на себя это не напялю! — заявил он решительным тоном, увидев грустную физиономию Дольяни, одетого таким образом. — Это разве бог, вот это вот? Это ряженая обезьяна с карнавала в Рио-де-Жанейро!

Дамико принялся терпеливо объяснять ему, начав с коннотативной концепции костюма, что, переводя с дамиковского языка на более или менее человеческий, означало: цель театрального костюма состоит в том, чтобы выявить психо-социополитический образ персонажа, но Паницца не дал ему развить эту тему.

— Слушай, Дамико! — сказал он. — Кончай нести эту культурную пургу, она только сбивает тебя с толку, ты лучше свои мозги включи. По-твоему, Иисус Христос ходил в такой одежке, да? Или одетый так, как ты и твои костюмерши? Или как все остальные? Поэтому мы оденемся так, как если бы мы были тремя иисусхристами, которые ходят среди людей!..

— Но это в жизни, Паницца! А в театре костюм... это как... форма... мундир что ли...

— Видишь, не сечешь! В мундирах ходят епископы! А если некто есть бог, он одевается, как ему взбредет в голову, лишь бы удобно было! Ты что, никогда не видел картины в церквях? Все или в типа простынях, или халатах! Я, например, в этой истории бог, которому совсем не хочется, чтобы над ним насмехались. Так что, прости, давай договоримся: разве есть кто-то в этой истории, кто важнее меня?.. Поэтому надену куртку, и точка!

Но не эти мелкие, так или иначе преодолеваемые неприятности стали причиной депрессии Дамико. Кризис Цюрихского Гнома начался в тот самый день, когда на репетицию заглянул Маэстро. Когда прошла первая радость от показа ему необычайно эффектных сцен, от начального хора из "Швейка" до зонгов в исполнении Грегорио Италиа, Дамико показалось, что он расслышал в сказанных напоследок словах Маэстро ноту щемящей тоски, и это заставило его задуматься. После краткого наставления, в котором нашлось место и упоминанию о субсидиях ЕЭС, Маэстро попросил их продолжить репетицию, а сам, сопровождаемый Баттистоцци, отошел к входной двери в зал, где простоял, опершись о косяк, еще не менее десяти минут. Дамико повернулся посмотреть на него и увидел, что тот сильно изумлен, походя на человека, пораженного молнией: отвисшая челюсть, приоткрытый рот, уставленный в бесконечность взгляд...

Он подбежал к Маэстро, чтобы проводить его к выходу.

На пороге Маэстро сказал ему:

— В этом спектакле много всего... Клянусь, я никогда бы не сделал такого... И уж никогда бы не додумался до Хулио Иглесиаса...

С тем и ушел, ничем больше не сопроводив свои слова: ни сарказмом, ни даже простой ухмылкой, ничем из разряда своих жестоких двусмысленных комплиментов, с головой, почти утонувшей в плечах, но не из-за холода, — о, нет! — не из-за холода!..

Побежденный!

Превзойденный!

Именно это прочитал Дамико в его молчании, исполненном боли и печали! Побежденный или превзойденный в глазах общественного мнения или в свете прожекторов театральной критики не в сравнении с лучшими спектаклями Бродвея или "Ла Скалы", или с каким-нибудь пиротехническим действом Мадонны! Нет! Превзойденный в самой сути театрального ис-

кусства, сравненный с новым способом строить театральную игру без опоры на великие актерские имена или дорогостоящие технические трюки, да еще в придачу на той же самой территории, и с текстом, который он сам ставил дважды! Второй раз с привлечением известных имен и огромных средств. А здесь оказавшийся нос к носу с новым методом, бедным и голым, как бедна и гола истинная философия, однако эффективным, необычайным, ярким и сущностным, как круг Джотто[1], решительным, как меч Александра Македонского, рассекшего гордиев узел! В воображении Дамико возникла сцена из "Амадеуса" Петера Шаффера, когда Моцарт берет в руки ноты бравурного марша, написанного для него старым Сальери, и с веселой гениальной виртуозностью превращает этот безвкусный слабый музыкальный текст в бессмертный шедевр! Дамико ничуть не сомневался: именно это понял Маэстро, увидев собственными глазами, во что он, Дамико, превратил "Доброго человека"! И не только понял, но и признал с высоты своего величия тот факт, что ученик превзошел учителя. И в этот момент истины ни на миг не подумал скрыться, или скрыть это, или восстать против этого, используя силу и авторитет своей власти! Нет, Маэстро признал то, что наверняка воспринял как приговор Истории. Скипетр выпал из его руки, эстафетная палочка передана другому, старый слон изгоняется на мифическое кладбище переживших самих себя, руки засунуты в карманы, голова вжата в плечи, и кудахтающий рядом Баттистоцци...

Именно в этот миг Дамико и впал в депрессию. Быть может, в упоении от результата демонстрации собственного успеха, он не нашел в себе силы нанести последний смертельный удар старому Маэстро, ощутив его печаль и одиночество, и представив, как тот, завернутый в белую тогу, говорит ему, пряча лицо: "И ты, Энрико, сын мой!"[2]

Спустя два дня и две бессонные мучительные ночи, описать которые под силу лишь Достоевскому, он пришел к выводу, что никогда не смог бы совершить святотатственный акт убийства своего Отца и Учителя, хотя и обязан был сделать это, согласно долгу, предписываемому атавистическим законом природы. Он должен поехать к Маэстро, покаяться в собственной дерзости и вымолить его прощение.

И на рассвете третьего дня он отправился в Зальцбург, в то время как Маэстро, ничего не ведая обо всем этом, уже перебрался на Миконос.

1. Легенда о том, как Джотто одним движением кисти нарисовал абсолютно правильный круг.
2. Аллюзия на фразу Цезаря: "И ты, Брут, сын мой!"

Глава девятнадцатая

Репетиции шли, день премьеры приближался семимильными шагами.

Исчезновение Дамико, после того как стало ясно, что с ним ничего серьезного не приключилось, не сказалось на настроении коллектива "Доброго человека". Постановка была обречена быть показанной публике. Дамико успел объяснить актерам, когда и откуда им выходить, в чем актеры-любители, как правило, путаются больше всего, и в общих чертах наметил их перемещения по сцене по ходу спектакля. Все, от Грегорио Италиа до Сюзанны Понкья, от Нуволари до Валли и Паниццы, чувствовали себя абсолютно готовыми, зная свой текст и свои действия, и даже полагали, что в отсутствие Дамико смогли обогатить образы своих героев теми маленькими индивидуальными придумками, которые не всегда ему нравились, и он решительно их отвергал, поскольку они нарушали общий рисунок роли. Благодаря сложившимся обстоятельствам — сирота (труппа "Доброго человека"), покинутая ее духовным отцом (Дамико), — в театре сам собой сложился дух солидарности: технические службы, давно маявшиеся без дела, поскольку начало репетиций "Фауста" неоднократно переносилось, принялись охотно сотрудничать с новым творческим коллективом. А так как технический штат Театра был представлен суперпрофессионалами, в течение многих лет и даже десятилетий привыкшими к сложным и четким требованиям Маэстро, "Добрый человек из Сезуана" в исполнении самодеятельных актеров оказался обеспечен высококачественным техническим сопровождением, характерным для лучших спектаклей Маэстро. Многие из служб в большей или меньшей степени прямо участвовали в работе над спектаклем, с невиданным усердием экспериментируя со светом, звуком, сценическими эффектами, наконец-то, на свой страх и риск, без указаний и понуканий Маэстро или его помощников.

Та же радостная атмосфера соучастия распространилась и на кабинеты Дирекции, где ее воспринимали с внешним безразличием и с "no comment" в качестве официальной формы поведения. Постоянно крутясь среди политиков, Грегорио Италиа ни упускал случая упомянуть о приближающейся премьере как о событии "я бы сказал-м-м-м... в определенной степени-м-м-м... новом-м-м..." в славной истории театра и, раздавая налево-направо приглашения, выбил обещание мэра, членов городского совета и секретарей политических партий присутствовать на премьере. Тем же самым занималась и Понкья: тесно общаясь с театральным людом, она, как бы между прочим, сообщала о "не-

большом сюрпризе, который может оказаться не таким уж и небольшим... всё-всё-всё, больше не скажу ни слова, приходите и увидите сами!", и, таким образом, заручилась обещанием чиновников Министерства культуры и почти всех руководителей итальянских театров посетить премьеру.

Первые звонки начали одолевать пресс-службу: критики, хроникеры, обозреватели, колумнисты требовали хоть какой-нибудь информации о спектакле, о котором уже вовсю идет молва, а нет еще никакого официального релиза... какое отношение имеет к нему Маэстро?.. есть ли linkage[1] между этим спектаклем и постоянным откладыванием репетиций "Фауста"?.. Сотрудники службы – Джованни Солерци (Брадобрей в "Добром человеке") и Долорес Равелли (одна из лучших "шлюх") – отвечая, отделывались полунамеками, словно специально для того, чтобы еще больше распалить любопытство.

– Это спектакль, в котором занят состав... скажем так, набранный из сотрудников театра...

– Но пьеса – "Добрый человек из Сезуана"! Один из самых великих спектаклей Маэстро!

– Ну да! В этом и состоял смысл выбора!

– И Маэстро не возражал?

– Скажем... он согласен, что и такое имеет право на существование...

– А как соотносится спектакль... с эстетической и идеологической платформой Театра?

– Судите сами, все, кто занят в спектакле, актеры, технический персонал, все они прекрасно знают театр Маэстро, что естественно. Так что в этом смысле очевидно, что это спектакль Театра. И, тем не менее, он, скажем так... сам по себе... оригинальный...

– Маэстро следил за репетициями?

– Простите?..

– Я спросил, Маэстро следил за репетициями?

Пауза.

– Алло?..

– Да-да, я здесь... Я просто думаю, как ответить... Сказать, что Маэстро следил за репетициями, будет преувеличением. Посещал, да. И много о них говорил. С синьорой Нинки, со всеми...

– Но в итоге, это его спектакль или нет?

– Простите?

1. Связь (*англ.*).

— Я спросил, можно ли сказать, что это спектакль Маэстро, по крайней мере официально, даже если его имя и не упомянуто?

— Нет-нет, ни в коем случае этого сказать нельзя! Не дай бог!

— Ничего не понимаю!..

— Вы придете на премьеру?

— Конечно! Не позволю лишить себя такого...

— Вам два места?

— А четыре можно?

— Хорошо. Четыре места на ваше имя. Я записал. Будем ждать.

Все, казалось, двигалось, как надо. Но с исчезновением Цюрихского Гнома остро встала проблема Госпожи Янг, матери летчика Суна. Роль большая, персонаж почти все время на сцене, ее Энрико Дамико, после вежливого, но твердого отказа Нинки, оставил за собой: маленькая особенность, по поводу которой с ехидством не замедлил пройтись Паницца, но она позволила бы Дамико не только расписаться под собственным спектаклем, как это делал Хичкок[1], но и наблюдать за его ходом изнутри. К слову говоря, Дамико был превосходный актер и уже с большим успехом играл Мадам Пернель в мольеровском "Тартюфе". Он, вне всяких сомнений, был бы прекрасной Госпожой Янг, хотя представить его матерью Грегорио Италиа никто из участников спектакля не мог, как ни старался.Так что однажды, в половине восьмого вечера, синьора Нинки увидела, как в ее кабинет входят Грегорио Италиа, Сюзанна Понкья и Этторе Паницца, последний в своем синем в белую полоску костюме с неизменными прищепками на отворотах брюк.

Троица явилась к ней по поручению всех остальных членов "Пикколи дель Пикколо" умолять ее согласиться сыграть роль Госпожи Янг. Все они говорили по очереди, каждый на свою тему.

Сюзанна Понкья заверяла ее, что веселая, проникнутая духом братства и взаимной любви атмосфера, в которой готовился спектакль, столь непохожая на ту, напряженную, драматическую обстановку, что царила на репетициях Маэстро, позволит ей отвлечься от занудства повседневной кабинетной работы и отдохнуть душой.

1. Альфред Хичкок (1899–1980) — известный американский режиссер, имевший привычку сниматься в своих фильмах в крошечных ролях, как бы помечая фильм собственным фирменным знаком.

Паницца рассказал о ценности театрального эксперимента в свете классовых отношений: "в том смысле, что в театре человек играет определенного персонажа и учится понимать точку зрения других, скажем, как если бы Рокфеллер играл Водоноса, а его жена — шлюху, они поняли бы, что значит быть бедными и крутиться пропеллером, чтобы выжить, но такое может случиться только в театре, потому что в реальности ни один богач не играет водоноса, а если его жена и играет шлюху, то делает это не по нужде, а по призванию и бесплатно!..

Последним выступил Грегорио Италиа. Он был конкретен. Осталось очень мало времени, поэтому ничего не поделаешь, на первых порах Госпожа Янг могла бы играть с текстом в руках... Его взгляд упал на томик "Доброго человека из Сезуана", чудесным образом оказавшийся на столе Нинки. Взяв книгу, он протянул ее Нинки, как бы подкрепляя этим жестом свою мысль. Но Старая Синьора решительно отодвинула его руку:

— Уберите. Я знаю роль назубок.

Глава двадцатая

Сойдя с самолета в Малпенса в 18:45, Маэстро увидел ожидающего его Баттистоцци.

— А почему нет Нуволари? — спросил он, даже не поздоровавшись.

— Джорджо, завтра у них премьера!

— Какая премьера?! Ах, да, Пре-мье-е-ера!

В ожидании багажа Маэстро явно нервничал.

— А что же Нинки?.. Не могла встретить меня вместе с тобой? Мы могли бы поговорить по дороге...

— Джорджо... ты же знаешь...

— Ах, черт, прости нечастного старого маразматика! Синьора Тина Нинки дебютирует как актриса! Как же я осмелился забыть это!..

Они забрали багаж и пошли к машине.

— Тебя отвезти домой или заглянем куда-нибудь перекусить? — спросил Баттистоцци.

— Когда это у меня было время перекусить! — пожалел сам себя Маэстро. — Давай заскочим на минуту в Театр.

— Но Джорджо, театр закрыт, все заняты...

— Пардон! Видимо, моей утлой головенке никак не запомнить, что нас ждет величайшее культурное событие года! Нижайше прошу прощения!.. Вези меня домой.

Они ехали в сторону Милана, двигаясь медленно из-за опустившегося на шоссе тумана.

– Еще только тумана не хватало! – процедил Маэстро и саданул ногой дверцу. – Прекрасно! Молодцы! Спасибо вам! Вперед с песнями!

После небольшой паузы он заговорил о Дамико. Сначала с удовлетворением констатировал полное фиаско Цюрихского Гнома, а дальше, даже с некоторым состраданием, высказался по поводу неблагоразумного и рискованного путешествия того автостопом по трассе Зальцбург–Афины, в которое Дамико пустился, надеясь настичь Маэстро на Миконосе, так, по крайней мере, Маэстро понял из полученной телеграммы. Мысль о том, что Дамико, подобно тому еврею, что был обречен никогда не достичь своей Каноссы[1], отправился в странствие по клиникам половины Европы, подействовало на Маэстро самым умиротворяющим образом: раздражение, вызванное предательством "отступника", утихло, уступив место великодушию.

– Все же, Карло, тебе стоило бы поинтересоваться, что там со спектаклем, – неожиданно сменил тему Маэстро. – Глянь хотя бы одним глазом... не слишком ли большая мура получается в итоге? То, что спектакль – дерьмо, мне понятно, но... Знаешь, у меня из головы не выходит бедная старуха Нинки. Не хотелось бы, чтобы и она утонула во всем этом дерьме...

– Я думаю, мы можем не дергаться, Джорджо, – успокаивающе заметил Баттистоцци. – В театре им все помогают: Кьети поставил им свет, Пьервиллани – звук, Черрони руководит рабочими и машинистами сцены...

– Ух ты, все мои орлы!.. Отлично! Этим засранцам не на кого будет жаловаться, кроме как на самих себя. Театр недоумков, но с несомненным стилем! Благодаря этому старому кретину, которому никак не удается начать репетиции "Фауста", группа дебилов пользуется мастерством искусника, синьора Кьети, который всему, что умеет, научился у меня! Прекрасно! Стало быть, даже такой отстой, как я, может представлять кое-какую ценность!

Он опять пнул дверцу, но моментально взял себя в руки.

– Как бы там ни было... поскольку в этом спектакле заняты лучшие люди Театра, мне не хотелось бы, чтобы он опустился ниже определенного уровня убожества... Ты не в курсе,

1. Ссылка, в которой автор соединил две легенды. Первая – о еврее, который оскорбил Иисуса, за что заслужил проклятье вечного скитания в нищете и одиночестве. Вторая – об императоре Генрихе IV, который, проиграв Папе борьбу за абсолютную власть над христианским миром, был вынужден явиться в город Каноссу, где тогда гостил Папа, и униженно просить его о прощении.

там что-нибудь сделано... ну ты понимаешь... не знаю что... но чтобы хоть кто-нибудь пришел посмотреть спектакль?

— Думаю, да, Джорджо.

— Совсем не хотелось бы, чтобы эти дебилы оказались нос к носу с пустым залом...

— Я полагаю, что и в этом отношении ты можешь не волноваться, Джорджо.

— Хорошо, по крайней мере, могут быть довольны, если после спектакля кто-нибудь скажет им: молодцы, спасибо за то, что рискнули...

— Все билеты проданы, Джорджо. Вчера даже задержали билетного спекулянта.

Удар был болезненным, но Маэстро удалось удержать себя в руках.

— Вот как? Здорово! Билетные спекулянты! Такую честь они мне оказали только в случае с "Королем Лиром", но, видимо, времена меняются. Наверное действительно этому старому пню пришла пора идти в задницу! Ну что же, — продолжил он, не снижая градуса великодушия, — будем надеяться, что какая-нибудь газетенка напишет о спектакле пару строчек. "Ла Нотте", например, она же у нас пишет обо всем без разбору, включая кошек и свиней. Может быть, она даже пришлет какого завалящего хроникера...

— Про "Ла Нотте" ничего не знаю, Джорджо, — отозвался спокойно Баттистоцци, не отрывая взгляда от дороги, — но мне известно, что "Коррьере делла Сера" присылает заместителя главного редактора и съезжаются театральные критики со всей Европы.

Это была сущая правда. Непостижимая игра случая, подобная той, что сделала портрет Джоконды самой известной картиной в мире, а "быть или не быть" — самым знаменитым монологом, сделала и то, что "Добрый человек из Сезуана" в постановке самодеятельной труппы "Пикколи дель Пикколо" день ото дня становился все более ожидаемым театральным событием года...

Так что, когда в половине девятого этого туманного вечера огромный зрительный зал Театра-студии погрузился в темноту, а на залитую светом сцену вышли актеры и зазвучала бессмертная "Течет наша Влтава...", все места в зале, независимо от их расположения, были заполнены публикой, не ниже качеством той массы депутатов и активистов, что заполняют залы партийных съездов и голосуют по отмашке партийного руководства.

Высадив Маэстро перед его домом и прервав таким образом неизбежный монолог шефа о самоубийстве, Баттистоцци

успел в театр к сцене встречи Вана с богами. Нуволари использовал для роли свою старую шоферскую униформу, которую носил, когда весил килограммов на восемь меньше: китель из хорошей синей ткани подчеркивал прошлое благополучие, а ставшие ему узкими мятые штаны, подвязанные обрывком веревки, символизировали тяжелую жизнь в настоящем. Каждый из богов выбрал собственный наряд для сцены: Паницца щеголял в бриджах и велосипедной шапочке, что слегка контрастировало с костюмами двух других богов, но во время споров на репетициях он сумел отстоять свой выбор, доказав, что один из членов святой троицы не может быть похож на двух других. В движениях персонажей, казалось, ожили старинные учебники актерского исполнительского искусства: испуг — два шага назад, удивление — шаг вперед. Их реплики звучали сухо, отчетливо и громко, каждая с точно обозначенным риторическим смыслом: вопрос подчеркивала соответствующая интонация до самого последнего слова фразы, утверждение передавало целую гамму чувств — от досады до отчаяния. Эффект отстраненности лучше всего проявлялся в репликах с идеологическим и политическим подтекстом, придавая им легкий комический оттенок, моментально вызывающий одобрительную реакцию зала.

Наконец, под неизвестно где откопанную звукорежиссером китайскую колыбельную, появлялась Шен Де, проститутка-домохозяйка с кротким взглядом и доброй душой, как всякая Мими[1], которая "на мессу не ходит, но Господу молится часто". С выходом главной героини спектакль обогатился новыми красками: печаль в глазах и душевные переживания брали зрителя за душу. Затем последовали: живописное явление шебутных родителей героини, смачная сцена со Столяром, праздничный хоровод проституток в парке, шумный выход Грегорио Италиа, одетого Линдбергом[2]... и вот финальная сцена первого акта, когда Сюзанна Понкья, с опрокинутым лицом, прижав руки к лону, словно показывая, что именно заставляет ее плюнуть на суровую логику классовой борьбы, кричит: "Я хочу уйти с человеком, которого люблю!" — и все актеры возвращаются на сцену, чтобы пропеть "свете" в психоделической игре света, навеянной "кухней ведьмы" из первой постановки "Фауста" Маэстро, которую злые языки ехидно переименовали в "дискотеку" и "ночной клуб".

1. Имеется в виду главная героиня оперы Пуччини "Богема".
2. Чарльз Линдберг (1902–1974) — знаменитый американский летчик, первым перелетевший в одиночку Атлантический океан.

И как только зал взорвался бурными аплодисментами, Баттистоцци бросился звонить Маэстро.

– Джоджо! – взволнованно прокричал он в трубку, пропуская мимо ушей хрюканье, каким был встречен. – Я не понимаю, что за дьявольщина здесь творится, но ты обязательно должен срочно приехать в театр!..

Глава двадцать первая

Вопреки ожиданиям Баттистоцци, Маэстро в темно-сером двубортном кашемировом пиджаке и в модном серебристом галстуке уже ждал его. Не говоря ни слова, Маэстро сел в машину. Кто-то, должно быть, уже рассказал ему по телефону подробности.

– Значит, – произнес он после долгой паузы, – спектакль оказался не таким уж дерьмом, как вы все утверждали! Прекрасно! Хороши помощнички! Здорово вы держали меня в курсе дела! Отлично! Молодцы! Спасибо вам!

– Джорджо, речь не о том, дерьмовый спектакль или нет... но он нравится... он доходит... имеет свой стиль... и что самое главное...

– И что же оно, самое главное?

– Самое главное... только прошу, не пойми меня буквально, но он... он как бы сделан тобой...

– В смысле, настолько дерьмовый!

– Брось, тебе же ясно, что я не это имею в виду! Я говорю, что он... он в твоем стиле, как если бы...

– Ах, вот оно что!..

– Джорджо, ты, конечно, меня прости, но знаешь, что углядит в этом спектакле любой знаток? Что сцена организована, как в "Галилее", режиссура света – как в "Буре", а задник – так просто копия из "Кьоджинских перепалок"!..

Пока Баттистоцци вез Маэстро к Театру-студии, спектакль катился как по рельсам к финалу без единой технической накладки, благодаря сверхпрофессиональной работе вспомогательных служб, в великолепном световом оформлении, на фоне прекрасно изготовленного, без единой морщинки, задника.

И с миланской элитарной публикой, собравшейся в зале, случилось невероятное: она поверила в то, что наивная игра богов, патетические порывы Шен Де, зубовный скрежет ее мерзкого кузена, Тина Нинки в роли матери Грегорио Италиа в его немыслимом канотье, скачки по сцене летчика Су-

на в преследующем его луче софита — все это не фейк, слепленный на скорую руку актерами-любителями и неизвестно каким режиссером, а вовсе даже зрелый плод четкого замысла, исполненного мудрейшей иронии. Тем более что история, очищенная, даже в деталях, от идеологических построений в редакции Маэстро, в этой постановке представлялась простой и понятной, словно красивая сказка, полная людской нежности и доброго юмора, неспешно рассказанная старым мудрым поэтом.

Едва Маэстро выбрался из машины у входа в Театр-студию, как наткнулся на мэра, покидавшего театр в сопровождении свиты. При виде Маэстро лицо мэра, прозванного Кузеном, поскольку он был назначен на этот пост по протекции нынешнего главы правительства, женатого на его сестре, засияло.

— Джорджо, какая жалость, что приходится уходить в антракте! — запричитал он, с необычайной теплотой пожимая руку Маэстро. — Я получил огромное удовольствие!.. Но через несколько минут у меня совещание... Уверяю тебя, я обязательно приду еще! Это чудо я должен посмотреть спокойно и до конца!

— Ну-ну, — ехидно ухмыльнулся Маэстро.

Следом руку пожал директор департамента культуры:

— Ну ты и хитрец! Твои уши торчат отовсюду! И это прекрасно!

— Ну-ну, — снова ехидно ухмыльнулся Маэстро.

Третьим был секретарь городского комитета правящей партии:

— Нет слов! У меня действительно нет слов! Мои поздравления!

— Ну-ну, — в третий раз ехидно ухмыльнулся Маэстро.

Он вошел в театр. Находившийся в баре министр культуры, бывший помощник морского министра, бывший заместитель министра внешней торговли, бывший министр сельского хозяйства, бывший всем подряд, поставил на стол чашку с ромашковым чаем и, разведя руки, со счастливым выражением лица двинулся навстречу Маэстро.

— Джорджо, ты хочешь меня уморить! Я уже в том возрасте, когда некоторые эмоции мне противопоказаны! Мог бы, черт тебя возьми, предупредить, что ты сделал такой спектакль!

— Ну-ну, — опять ехидно ухмыльнулся Маэстро, пытаясь увернуться от объятий министра.

Но тот взял его под руку и повел по фойе.

— Браво! — сказал он Маэстро доверительным тоном. — Вот видишь, можно ведь сделать прекрасный спектакль без всех этих политических кунштюков и идеологической тягомотины, которая сегодня уже никому не интересна? Сколько лет я тебе это твердил! Браво!

— Ну-ну, — ехидно ухмыльнулся Маэстро. — Что поделать, дорогой министр... как говорит Евангелие... никто не совершенен!

Чуть отодвинув тяжелую бархатную портьеру, Маэстро вошел в зал и встал у задней стены, спрятавшись за спинами стоящей публики. Спектакль уже вышел на коду, и он не увидел ни сцены разоблачения Шен Де, представлявшейся еще и своим ужасным кузеном, ни ликующих богов, которых Нуволари увозил за кулисы на своей тележке водоноса... Но той малости, что он успел увидеть, ему хватило, чтобы все понять и убедиться в точности интуиции Баттистоцци! Все в этом спектакле дышало его, только его способом строить театр! В прямом следовании или отталкивании, в подражании или отрицании, в копировании или пародировании, в уважительном цитировании или в вульгарной издевке, все, вольно или невольно, воспроизведенное этими недоумками в мизансценах, образах, жестах, интонации, было взято ими из того или иного его спектакля, украдено и приспособлено для собственных нужд и потребностей, точно так же, как мистики эпохи гуманизма грабили Виргилия, воруя целыми кусками фрагменты его “Энеиды”, чтобы лепить из них свои гимны Мадонне.

И проделано все это было здорово! Здорово, в бога, душу мать!!! Гнусное скопище вызванных из заклятья и сорвавшихся с цепи сил не только не расплющило в лепешку эту компашку ворья, а, напротив, понесло ее на волне успеха, градус которого крепчал с каждой минутой! И когда, в самом конце, в соответствии со сценической придумкой, победившей в результате острых споров на репетициях, Сюзанна Понкья и Грегорио Италиа венчали неожиданной свадьбой любовный сон Шен Дэ и Суна, и на заднике высвечивалась выложенная веточками оливы фраза: “Делайте любовь, а не войну” — скандальный отсыл, равносильный плевку, — мать их! — в его “Пролог к небу” из “Фауста”, — успех обернулся самым настоящим триумфом.

Свет в зале погас. И вновь вспыхнул, когда на сцену вышли все исполнители. Группками по три-четыре-пять человек они повторили гвоздевые моменты спектакля. Но когда, сияя от радости они взялись за руки и вышли к рампе, чтобы

поблагодарить публику за теплый прием, странное оживление в зале отвлекло внимание от сцены. Щурясь от яркого света, актеры пытались разглядеть сквозь световой занавес, отделявший сцену от зала, что там творится. Все зрители, не прекращая аплодировать, повернулись к тыльной стороне зала: там, прислонившись к стене, стоял Маэстро. Публика уважительно раздвинулась. Раздались крики "браво". Актеры, счастливо улыбаясь, приглашающим жестом звали его на сцену. Сюзанна Понкья легко спустилась по ступенькам, подбежала к нему, взяла за руку и, преодолевая его сопротивление, с нежным насилием потянула за собой на сцену, к актерам, продолжавшим аплодировать ему.

Справившись с мгновением растерянности, если у него оно когда-либо было, Маэстро привычно поднялся на сцену, поцеловал руку Нинки, пожал руку Грегорио Италиа, по-отцовски приобнял Понкья, затем повернулся к публике. Актеры отступили на несколько шагов назад, оставив его наедине с собственным апофеозом. Аплодисменты переросли в овацию. Маэстро поднял обе руки и отрицательно покачал головой, как бы обуздывая энтузиазм зала, потом широким жестом переадресовал овацию актерам, заслужившим этот успех, и пригласил их встать рядом. А когда они вышли к самой рампе, как это было у него заведено, отступил назад и ушел за кулису, оттуда к выходу со сцены и дальше, на улицу, где в машине с работающим двигателем его ждал верный Баттистоцци.

Маэстро уже открывал дверцу машины, когда какой-то незнакомец, один из осчастливленных этим вечером, покинувший театр, чтобы успеть на метро, подошел к нему и, пожимая ему руку, словно вдохновленный Немезидой, нанес сокрушительный удар.

— Мои поздравления! — выкрикнул он растроганно. — Наконец-то я побывал в театре, в котором не дохнут от скуки те, кто пришел посмотреть спектакль!

Глава *двадцать вторая и последняя*

Лежа на полке сауны в финской клинике Уусикаупунки, куда Маэстро прибыл для прохождения короткого курса лечения березовыми настойками, убирающими воспаление десен, он просматривал корреспонденцию, пришедшую утром из Италии. В основном это были вырезки из газет с рецензиями на "Доброго человека". На спектакле побывали, за редким исключением, все ведущие театральные критики. Словно сго-

ворившись, они, прежде всего, отмечали в своих отчетах восторженную реакцию публики. Маэстро не мог не заметить, что никто из них не придал слишком большого значения заявлениям, которые он сделал на следующий день после спектакля во время краткой встречи с журналистами, как бы случайно организованной пресс-службой в перерыве демонстрации мод из новой коллекции Армани.

Маурицио Порро из "Коррьере дела Сера", которому Маэстро традиционно предоставлял право задавать удобные для себя вопросы, спросил: что конкретно принадлежит мастеру в этой постановке?

— Абсолютно ничего. А что бы ты хотел, чтобы принадлежало? — последовал ответ.

Новый вопрос был уточнением: почему мастер не захотел подписаться под этой постановкой?

— Что я могу тебе на это ответить? — проговорил задумчиво Маэстро, засовывая руки в карманы и пожимая плечами. — Подписаться. А что, по-твоему, значит подписаться? В каком случае человек, художник, может осмелиться сказать о чем-либо "это мое" или "это сделано мной", ты об этом никогда не задумывался? Спроси любого, кто написал "Бесконечность" и "Панцири каракатиц", и он тебе ответит: Леопарди и Монтале. И это так. Однако вся итальянская поэзия, она или в духе Петрарки, или не в духе Петрарки, что означает: ни Леопарди, ни Монтале не существовало бы, не будь до них Петрарки. Это относится и к так называемым "моим" спектаклям. Моему успеху в них я во многом обязан Мейнингерскому театру[1], Тальма, Кину[2], Станиславскому, тому же кабуки и даже сицилийским марионеткам, почему бы нет! Так что не исключаю, что, начиная с этого момента, я и впредь буду отказываться от эгоистического, несправедливого, по сути, обычая ставить свое клеймо на любом своем спектакле, будто это бык, которому выжигают тавро на заднице! Нет, господа! По большому счету мое то, что есть "также и мое"! Иными словами, нет ничего исключительно моего, а есть одновременно всехнее! Моим является только мой вклад. Verstehst du? Поэтому, прости меня, Маурицио, но твой вопрос поставлен неверно. Есть спектакли, в которых все можно было бы назвать моим, но под которыми могли бы подпи-

1. Немецкий драматический театр, основанный в 1831 году.
2. Франсуа-Жозеф Тальма (1763–1826) – французский актер, реформатор театрального искусства. Чарлз Джон Кин (1811–1868) – английский актер и театральный режиссер.

саться и Ронкони, и Питер Брук, и Шеро. А есть спектакли, которые мои, или их можно назвать моими, но которые так же смело можно было бы приписать Моисси, Лоуренсу Оливье и Станиславскому. Поэтому и здесь, когда ты меня спрашиваешь, что в этом спектакле моего, я тебе отвечу "ничего", и это будет правдой. Но столь же законно я мог бы сказать "все", и это тоже будет правдой. И потом, что такое правда?..

И т. д. и т. п.

Стало быть, критика ничуть не сомневалась в авторстве Маэстро.

"Рука Маэстро чувствуется в том, как необычайно использован человеческий материал в форме гротеска, хотя и не выходящего за рамки общепринятых типологических критериев, но поднятого здесь до вершин экспрессивной функциональности" ("Коррьере дела Сера"). "'Добрый человек из Сезуана' – свидетельство того, что наш самый знаменитый режиссер в результате обратился к авангардному, по сути, сценическому языку, в котором язык жестов (как говорят) превалирует над банальностью конкретного содержания (что хотят сказать), заменяя тем самым, если вовсе не отвергая, явно устаревший парадоксальный материалистический идеализм, столь типичный для прославленного миланского Театра" ("Риволюцьоне культурале"). И, наконец, категоричный "табель успеваемости" "Гадзетта дель Пополо": 10 за спектакль, 10 за актерскую игру, 10 за режиссуру.

Всех превзошел в своей оценке Джованни Рабони, наиболее авторитетный итальянский критик, который превознес "жест этого старого синьора сцены, который, уже будучи на пути к неизбежному закату, вдруг обрел юношеский порыв, поставив на кон всего себя, иронически переосмыслив собственное прошлое, и, как в случае с Прустом, который, едва закончив 'Поиски', принялся за переписывание романа уже в комическом и пародийном ключе, так и в этом случае, переосмысление старой знаменитой постановки 'Доброго человека' привело в результате к наиболее точному и убедительному его прочтению".

Все хорошо, что хорошо кончается. Телефонный звонок от Нинки добавил к вышеизложенному лишь некоторые конкретные детали, начиная от разошедшихся цитат из спектакля и кончая прогнозом о предстоящих аншлагах. Еще Нинки упомянула о кое-каких мелких проблемах, в частности, ту, что многие из занятых в спектакле не хотели бы возвращаться к своим прежним скромным обязанностям, что стоило бы обсудить в ближайшее время. Зато неожиданный успех спек-

такля переменил общее настроение в Театре, делая не столь ощутимой многомесячную бездеятельность Театра и уже ставшую привычной для него нехватку спектаклей, если не считать ритуальных возобновлений "Арлекино" по случаю каких-нибудь турне по Лапландии или странам Магриба.

— Знаешь, Джорджо, — блеяла Нинки, — поскольку спектакль прошел на ура, то, если хочешь, можешь отложить репетиции "Фауста" еще на несколько дней...

— Ну конечно, почему нет! Мы вообще можем отложить их навсегда! Кому может быть интересен этот занудный "Фауст", да еще в постановке этого несчастного старого маразматика!..

Вопреки обязательным для него в таких случаях садомазохистским причитаниям по поводу своей жалкой судьбы, он был доволен тем, как складывается ситуация. Поскольку сразу же после Уусикаупунки он собирался перебраться в новую немецкую клинику в Фридрихсруэ, где, как рассказывали, замечательно восстанавливали эластичность суставов с помощью черничных примочек. Нинки предложила включить "Доброго человека" в репертуар Театра, отдав ему абонементные купоны номер три, четыре, пять, шесть, семь и восемь, умолчав, естественно, о том, что многие настаивали отдать "Доброму человеку" также и купон номер два, зарезервированный за "Фаустом". Хотя Маэстро и дал свое согласие с обычным для себя выражением высокомерной скуки, в глубине души он был рад представившейся возможности прекратить работу над спектаклями, уже заявленными на вторую половину сезона, как-то "Замужество Франчески", по его поводу у Ламберто Пуджотти имелись неплохие идеи, но ничего, кроме геморроя, они Маэстро не доставляли! На первом же заседании административного совета он решит этот вопрос. Понятно, что связь между успехом "Доброго человека" и отменой других спектаклей выглядит притянутой за уши, но вряд ли у кого-нибудь из членов Совета хватит мозгов постичь эту несоразмерность. Так что никаких проблем не будет.

Маэстро вытерпел истязание березовым веником в исполнении санитарки, которая наверняка понятия не имела ни о театре, ни о человеке театра, распластавшемся перед ней, пулей вылетел из сауны, бросился в снежный сугроб, побарахтался в нем и, наконец, растянулся на топчане, позволив себе заслуженную релаксацию. Швейцар принес ему две телеграммы. Первой телеграммой Генри Киссинджер, председатель комитета по празднованию 500-летия открытия Америки, приглашал Маэстро с его новой редакцией "Доброго человека" в Нью-Йорк. Второй, пришедшей из Миконоса, Энрико

Дамико информировал Маэстро о своем прибытии в Уусикаупунки дня через три-четыре. По его расчетам столько времени займет поездка на перекладных по маршруту Афины—Вена—Гамбург—Стокгольм.

На хрена, подумал Маэстро, через два дня я должен быть в Фридрихсруэ.

И хотя спина, иссеченная веником, еще горела, он задремал, что с ним всегда случалось после сауны. Во сне череду успокаивающих картин в пастельных тонах постепенно вытеснило кошмарное видение: в страшной, грязной миланской лачуге, его помощничек, более того, его alter ego, Луиджи Лунари, жалкий предатель, когда-то осмелившийся насмехаться над его управленческими талантами, дерьмовый переводчик, практически безграмотный писатель, иуда и цареубийца и, вне всякого сомнения, жопа с ушами, включил свой гребаный компьютер, создал новый файл и написал:

Глава первая

Это был один из тех редких случаев, когда Маэстро явился в театр в свободный от репетиций день...

Джордж Микеш

Цица. Биография кошки

Роман

Перевод с английского Р. Бобровой

Посвящается Гарри, кошачьему Эрролу Флинну;
Джорджу, кошачьему Альберту Эйнштейну,
и святому коту Джинджеру

Появление Цицы

— ЧТО это такое? — спросил я Еву.

— Кошка. Черная кошка.

— Что она черная, я и сам вижу.

— Так почему же ты сам не видишь, что это кошка?

— Что эта кошка здесь делает? — спросил я своим самым суровым голосом.

— Ничего особенного. Что вообще делают кошки? Правда, она очень симпатичная?

Последняя фраза привела меня в недоумение.

© George Mikes, 1978
© Р. Боброва. Перевод, наследники, 2016

— Что значит “симпатичная кошка”? Все кошки одинаковы. Кошка, она и есть кошка.

Ева бросила на меня презрительно-сочувственный взгляд. С таким человеком нет смысла спорить, говорил этот взгляд, ему ничего нельзя объяснить.

* * *

В теплую погоду мы обычно не закрываем дверь, которая ведет во внутренний дворик. Черная кошка время от времени входила в эту дверь и располагалась под столом или в кресле. Однажды она неожиданно прыгнула ко мне на колени и удобно там устроилась. Я был удивлен. Такого со мной никогда не случалось. Что я должен делать? Мне не хотелось быть невежей и сбросить ее на пол; с другой стороны, я чувствовал себя чрезвычайно глупо, сидя в кресле с книгой в руках и с кошкой на коленях. А кошка тем временем уснула, и я больше часа не смел встать с кресла.

На следующий раз кошка появилась, когда я сидел в том самом кресле и читал. Я наклонился и посадил ее к себе на колени. Она немедленно соскочила на пол и ушла, бросив на меня взгляд исполненный величественного пренебрежения. Понять этот взгляд не составляло труда: “Я буду сидеть у тебя на коленях, когда этого захочется мне, а не когда ты снизойдешь до того, чтобы взять меня на руки. За кого ты меня принимаешь? Что я тебе — собака что ли?”

Через несколько дней я спросил Еву:

— А Цица не приходила?

— Кто это — Цица?

— “Цица” по-венгерски значит “киса”. Я же не знаю, как зовут эту кошку. А ты, случайно, не знаешь?

— Нет. Не знаю. Только Цица звучит как-то по-китайски.

— Неважно. Так она не приходила?

— Ты что, соскучился по ней, что ли?

— Да нет, не соскучился. Зачем она мне? Я даже удивляюсь, что вспомнил про нее. Но она приходила почти каждый день. Почему ее так давно нет?

— Потому что она кошка. Она приходит и уходит, когда ей заблагорассудится.

— А чья она?

— Понятия не имею. И как узнать, не знаю. Она очень дружелюбная кошка и навещает всех наших соседей. Я все время вижу, как она заходит то в один дом, то в другой. Или выходит из какого-нибудь дома. Я ее видела в окнах всех домов и во всех палисадниках. Все ее обожают, не знают, чем угостить. Она ведь необыкновенная красотка.

— И что ты все твердишь, что она красотка? Что в ней такого красивого? Кошка и кошка.

Но на этот раз в моем голосе не было полной убежденности.

* * *

Я стал вспоминать, какие у меня были отношения с животными. Вспоминать особенно было нечего. Я родился в Шиклоше, большой венгерской деревне (теперь это уже городок). Кругом было полно животных — поэтому я не обращал на них ни малейшего внимания. У нас во дворе ходили куры и гуси, по улицам ездили на лошадях. Машины были большой редкостью, и когда мы, дети, слышали рев мотора, то выбегали на улицу поглядеть на диковину. Наш дом стоял в самом центре деревни, и стадо коров мимо нас не гоняли, но все равно коровы были для меня привычной частью пейзажа.

Птицы меня интересовали больше. Наш дом стоял прямо напротив городской ратуши, у которой была башня с часами. На крыше башни в летний сезон жила семья аистов. Я любил этих красивых, исполненных достоинства птиц и всегда радовался, когда они весной прилетали с юга. Разумеется, их прилет также означал начало весны, но аистов я любил независимо от смены времен года. Они часто усаживались отдыхать на больших стрелках башенных часов, сдвигая их вниз или не давая им подняться. Городские власти время от времени принимали решение застеклить циферблат часов, но руки до этого у них так и не дошли. Все знали, что летом часы или отстают или спешат.

Как я уже сказал, аисты жили на городской ратуше и считались гостями всех жителей города. А в нашем доме под стрехой селились ласточки. Они прилетали примерно в одно время с аистами и тут же принимались ремонтировать гнездо, принося в клюве кусочки глины и прочие строительные материалы. А позднее ловили красивых толстых мух для своих птенцов. Я признавал факт их существования, так же как и существования кур и гусей, но по-настоящему ими не интересовался — во всяком случае, гораздо меньше, чем аистами. Когда много лет спустя в Лондоне я услышал про такое занятие, как “наблюдение за птицами”, я поначалу не понял, что это значит. Кто это наблюдает за птицами? И зачем? И почему обязательно ранним утром? А когда я впервые увидел “наблюдателя улиток”, который часами ползал на карачках по саду своего приятеля, то принял его за чокнутого. Я и сейчас считаю его чокнутым. Уж если что-нибудь и достойно наблюдения, так это “наблюдатель птиц”. Но улитки? Мой отец пы-

тался заинтересовать меня ласточками, объяснив мне, что они улетают на зиму в Африку, чтобы избежать нашей голодной и холодной зимы, и возвращаются с наступлением весны. Разве это не удивительно? — спросил он. И разве это не чудо, что они всегда находят наш маленький домик в маленькой деревне Шиклош? Нет, я в этом никакого чуда не видел. У меня был склад ума Аристотеля, и я всех делил на категории. Ну так вот, ласточки, как мне объяснили, — перелетные птицы. Что же удивительного в том, что перелетные птицы летают в Африку и обратно? Было бы и в самом деле поразительно, если бы перелетные птицы вдруг не улетели туда осенью. И что такого трудного в том, чтобы найти дорогу в наш дом? Я был совсем еще маленький мальчик, но всегда без труда находил к нему дорогу.

* * *

В детстве у меня была очень неприятная стычка с гусыней, память о которой преследовала меня много лет. Да, пожалуй, преследует и сейчас. Дело обстояло так.

Я возвращался домой из "Замка" — единственного исторического здания в Шиклоше, где в XV веке находился в заключении король. Спускаясь с холма, я увидел, что ко мне приближается рассерженная гусыня с выводком гусят. Видимо, я чем-то ее напугал или ей показалось, что я представляю опасность для ее выводка. Во всяком случае, она со злобным шипением, выгнув шею, наступала на меня. Я остановился, но гусыня подходила все ближе и шипела все злее. Я решил ретироваться и побежал от нее со всех ног. Но вконец разозленная гусыня, увидев, что я ее боюсь, бросилась вслед за мной, явно жаждая крови. И вдруг я услышл громкий насмешливый хохот. Двое деревенских мальчишек презрительно наблюдали, как я убегал от какой-то гусыни.

Долгое время я жил под страхом, что все узнают о моем позоре. Но этого не случилось. Так что сейчас я впервые поверяю миру свою позорную тайну.

* * *

Из всех животных мне больше всех нравились лошади. Они были такие большие, грустные и добродушные. Некоторые везли легкие коляски, другие были запряжены в тяжелые телеги, груженные жадностью и бессердечием. Иногда лошади не могли сдвинуть с места увязшую в грязи телегу, и тогда их хозяева яростно ругались и зверски полосовали их кнутом. Спины лошадей и так были покрыты незажившими рубцами от прежних избиений, и из них начинала сочиться кровь.

Как им, наверно, было больно! Лошадь изо всех сил напрягала ноги и все свое измученное тело, чтобы сдвинуть телегу, но кнут по-прежнему со свистом опускался на ее спину. Кучер ругался, лошадь истекала кровью, а прохожие и внимания не обращали на эту сцену. Такова, дескать, жизнь. Кучеру надо заставить лошадь вытащить телегу, и они испокон веку добивались этого именно таким способом. При чем здесь жестокость? Такова жизнь.

Наверно, именно тогда у меня выработалось необыкновенное отвращение к любым побоям. Мои родители никогда меня не били. Учителя в школах ни разу не тронули меня пальцем. Драться с другими мальчишками мне приходилось, хотя не очень часто (я был не драчлив и не слишком храбр), но это было совсем другое дело. Я мог отвечать на удары ударами — даже если оборонялся я не очень успешно. Лошадь же защитить себя не могла. Я довольно уравновешенный человек, добродушный лентяй, но, если бы меня кто-нибудь ударил — даже человек значительно сильнее меня, даже вооруженный человек, — я бросился бы на него с кулаками и попытался бы разорвать его на куски, независимо от того, чем бы мне это грозило. Это была бы месть за лошадей Шиклоша.

* * *

А затем в нашей жизни появился Виктор.

Моя мать была очаровательной, добродушной и совершенно безалаберной женщиной, но она всегда была первая готова смеяться над совершаемыми ею глупостями и постигавшими ее незначительными бедствиями. Отец ее обожал, но и дразнить очень любил. Однажды она решила, что нам надо купить новый набор кастрюль. Она не была бережливой женщиной — скорее наоборот, — но у нее случались приступы бережливости, которые обычно обходились довольно дорого. Так вот, она решила, что купит кастрюли на ярмарке. Ярмарка проходила в Шиклоше четыре раза в год, и действо это было шумным и сумбурным. Две или три улицы заполнялись палаточными ларьками. Большинство продавцов были крестьянами, но имелись среди них и ремесленники, и все это организовывалось ловкачами из окрестных городков. Мама столько говорила о новых кастрюлях, что вся наша семья жила в нетерпеливом ожидании ярмарки. Наконец-то у нас в доме появится новое сокровище.

Мама пришла с ярмарки раскрасневшаяся и радостная.

— Ну и где эти хваленые кастрюли? — спросил отец.

— Я не купила кастрюль, — ответила мама. — Вместо них я купила биклу.

"Бикла" — это венгерское слово, которое неизвестно девяносто девяти из ста венгров. У меня есть два прекрасных словаря венгерского языка, но "биклы" нет ни в одном из них. Возможно, что это слово из какого-нибудь местного диалекта.

Отец, уроженец Шиклоша в четвертом поколении, тоже никогда не слышал этого слова.

— Что такое "бикла"? — спросил он.

— "Бикла", — снисходительно объяснила мама, — это крестьянская юбка из семи слоев материи, которую надевают на праздник, особенно на свадьбу.

Отец согласно кивнул.

— Но ты сказала, милочка, что купила "биклу" вместо кастрюль? Разве она может заменить кастрюли?

— Разве я сказала "вместо"?

— Сказала.

— Гм. Я купила "биклу" вместо кастрюль в том смысле, что я истратила на нее деньги, которые предназначались на кастрюли.

— А ты будешь надевать эту семислойную юбку на праздники, например, наденешь ее на свадьбу Магды Маутнер?

— Я собираюсь разрезать ее на кусочки, — с достоинством ответила мама, — и наделать из кусочков кухонных полотенец и тряпок для вытирания пыли.

— Полотенца, конечно, — вещь полезная, — сказал папа. — Они пригодились бы вытирать кастрюли, если бы у тебя были кастрюли.

Мама объяснила, что ей, видимо, придется пока обойтись без приличных кастрюль. Но когда она купит кастрюли, ей понадобятся тряпки и полотенца, чтобы их вытирать. Какая же разница, в каком порядке покупать эти очень нужные вещи — сначала кастрюли, а потом тряпки, или наоборот?

— А может, тебе просто пойти в магазин госпожи Тренкерт и там купить кастрюли?

— Нет! — решительно отрезала мама. — Я подожду следующей ярмарки.

Мы с братом (мне было восемь лет, а ему три) тоже с нетерпением ждали следующей ярмарки. Интересно, что на этот раз мама купит вместо кастрюль?

Она купила щенка.

* * *

Вместо кастрюль она принесла домой крошечного щенка-дворняжку, в родословной которого, без сомнения, насчитывалась добрая дюжина разнообразных пород. Особенно четко проглядывались предки-фокстерьеры. Он был черный с

белым пятном на груди и огромными отвислыми ушами коричневого цвета. Мама назвала его Виктор. Почему Виктор, мы так и не поняли. Родственника по имени Виктор у нас не было, да и вообще у мамы не было даже знакомого Виктора, которого она бы особенно любила или ненавидела. Может быть, она назвала щенка Виктором, что значит "победитель", потому что он победил кастрюли.

Мы все немедленно влюбились в Виктора. И тем не менее через три дня он был приговорен к смерти. Он совершил страшное преступление — укусил моего младшего брата Тибора. Виктор грыз косточку, а Тибор, которому было всего три года и который раньше почти не имел дела с собаками, попытался эту косточку у него отнять. Виктор не понял, что тот с ним всего-навсего играет, тяпнул его за руку, и из ранки пошла кровь. Позвали доктора — нашего дядю — и несколько дней Тибор ходил с вымазанной какой-то зеленой мазью рукой. Отец объявил, что Виктор умрет. Он не согласен, чтобы у него в доме жила свирепая собака, которая будет рвать на куски его детей и всех заражать бешенством. Он объявил нам, что вызвал ловца собак Слободу, который увезет Виктора и убьет его. В доме воцарилось уныние. У Тибора с его зеленой рукой был самый несчастный вид — ведь это из-за него Виктор был обречен на гибель. Мама была на нашей стороне — отчасти потому, что она тоже полюбила Виктора, а отчасти потому, что уничтожение Виктора как потенциального убийцы детей доказало бы, как неудачно она поступила, купив его вместо кастрюль — уж кастрюля точно никого бы не покусала. К вечеру папа смягчился: ладно уж, он не отдаст Виктора Слободе, но кому-нибудь его все-таки надо отдать. В доме он его не потерпит. Но на следующее утро он простил его окончательно: пусть остается. Виктор получил строгое предупреждение, сделанное чрезвычайно суровым голосом.

Из Виктора получилась добрейшая, милейшая и очень маленькая собака. Мы никогда не водили его гулять и не покупали для него специального собачьего корма. Гулять, когда ему приходила охота, он ходил сам, а собачьего корма в Шиклоше не продавали, и он с удовольствием питался объедками с нашего стола. Правда, он никак не мог понять, что нельзя гоняться за курами у нас во дворе. Но тетя Кати так упорно его за это бранила, кричала на него и даже иногда шлепала веником, что он, наконец, уяснил: эта дичь — табу. И куры, которые поначалу дико его боялись, скоро к нему привыкли. Он бродил по двору, укладывался прямо между ними погреться на солнышке, а они и внимания не обращали на своего бывшего страшного врага. Но это идиллически мирное сосуществование, как

часто бывает, оказалось эфемерным. Как-то днем тетя Кати заглянула на птичий двор и увидела обычную картину: Виктор мирно спит на солнышке, а куры бродят вокруг него, поклевывая разбросанные на земле зерна и не обращая на него ни малейшего внимания. Тетя Кати была нашей служанкой. Хорватка по национальности, она была уже в годах, но обладала яркой индивидуальностью и острым, как бритва, языком. Мама ее боялась, хотя все мы считали, что тетя Кати обращается с ней, хоть и сурово, но справедливо. Иногда тетя Кати решала (или это решала мама? нет, вряд ли) приготовить на обед жареную курицу. Эту курицу надо было сначала зарезать — что не составляло для тети Кати ни малейшего труда, но еще раньше ее надо было поймать — а это была задача потруднее. Так что мы привыкли видеть, как тетя Кати гоняется по двору за намеченной на обед курицей, а все остальные с истерическим квохтаньем и хлопаньем крыльями разбегаются от нее во все стороны. Сама же тетя Кати громко и сердито ругается на мелодичном хорватском языке. Напугать-то ей кур ничего не стоило, но вот поймать удавалось только после продолжительной погони, и обычно вовсе не ту курицу, которую она первоначально наметила.

Так вот, в этот день тетя Кати явилась на птичий двор и показала пальцем на одну из кур. Виктор посмотрел на нее, как бы отвечая глазами: да, он знает, что за ними нельзя гоняться, он ничего плохого и не делает, просто лежит на солнышке, и его совесть совершенно чиста. Но в конце концов Виктор — несомненно, с величайшим изумлением — понял, что́ ему велят сделать. Он прыгнул на курицу, ухватил ее зубами и, ничем ей не повредив, держал ее, пока не подошла тетя Кати, наклонилась и безо всякой спешки забрала ее у Виктора. Благодарно ему кивнув, она понесла курицу на заклание. С тех пор подобную сцену мы наблюдали много раз. В течение многих дней — иногда даже недель — Виктор мирно сосуществовал с курами, а потом по сигналу тети Кати хватал и держал одну из них, ту, которая предназначалась на обед. Одна курица гибла вслед за другой, но почему-то это совсем не подрывало доверия кур к Виктору. (Видимо, когда Хрущев в конце 50-х и начале 60-х говорил о мирном сосуществовании, он имел в виду нечто подобное.)

И вдруг Виктор исчез. Просто не пришел вечером домой. На следующий день папа сообщил нам, что его поймал Слобода; в щенячьем возрасте Виктору удавалось избегать петли собачника, но сейчас тот его, наконец, изловил — как собаку, которая бродит по улице без сопровождения хозяина и к тому же не на поводке. Ни одну из собак Шиклоша никогда не

водили по улице на поводке, и их очень редко сопровождал хозяин, но правило, разрешающее отлов таких собак, существовало, и изредка Слободе приходило в голову привести приговор в исполнение. Он потребовал от папы большой штраф, угрожая, что в противном случае собака будет уничтожена. Поначалу отец категорически отказался платить штраф, но, само собой, вскоре согласился, поддавшись нашим уговорам и подавленный атмосферой отчаяния, которая воцарилась в доме. Испуганный, но счастливый — даже торжествующий — Виктор воссоединился со своими хозяевами. Выкупленный у собаколова, он продолжал прежний образ жизни, бегая по всему городку, куда ему вздумается, но, завидев фургон Слободы за добрых полмили, мчался домой со скоростью, которой могли бы позавидовать борзые.

Когда мне было десять лет, отец заболел и вскоре умер (двадцать лет спустя его жизнь спас бы пенициллин). Наша семья переехала в Будапешт, а меня отправили в школу-интернат в Печ — небольшой городок неподалеку от Будапешта. Виктора перед отъездом отдали трактирщику в Шиклоше. На каникулы я приезжал в гости к бабушке в Шиклош и каждый раз собирался проведать Виктора. Но мне сказали, что он живет в другой деревне, на ферме, которая принадлежит трактирщику. Так я Виктора больше и не увидел, но слышал, что он дожил до глубокой старости. Может быть, ему было хорошо на большой ферме трактирщика, а может быть, разлука с нами разбила ему сердце и он до самой смерти вспоминал меня с братом, которые так его любили и так много с ним играли, и размышлял о неверности рода человеческого.

* * *

Лошади, аисты, ласточки, гуси, собаки — все эти животные были мне знакомы. Но кошки? Припоминаю, что у нас была кошка — или кошки, — но ни одна не сохранилась в моей памяти.

Помню, как у кошек рождались котята. Некоторых котят раздавали, других оставляли у себя, но большинство новорожденных котят тетя Кати бросала в уборную во дворе, где они и погибали. Меня все это нисколько не волновало. Но когда я вспоминаю об этом сегодня, меня трясет от ужаса. С чего бы это? Заразился от англичан их чувствительным отношением к животным? Но англичане тоже "милых крошек усыпляют", потому что здесь нет уборных во дворе, где котят можно утопить, и потому что англичане никогда не называют неприятные вещи своими именами. Но я вовсе не уверен, что английский метод действует быстрее, причиняет котятам меньше страданий и вообще более гуманен, чем грубый метод тети Кати.

Пока я писал эту главу, мне пришло в голову еще одно неприятное воспоминание. Некоторые шиклошские мальчишки убивали кошек с помощью велосипедных насосов. Они ловили кошку и накачивали ее через задний проход водой. Кошки жутко раздувались и в конце концов лопались. Это была страшная смерть, а мальчишки очень веселились, глядя на их страдания.

Такое развлечение меня пугало. Я никогда не присутствовал при подобной "игре", и сама мысль о ней вызывала у меня рвоту ужаса. Тем не менее из-за этих "крутых" мальчишек у меня возникло чувство неполноценности. А их варварские игры отвратили меня от кошек. Мне стыдно в этом признаваться, потому что это признание отражает одно из самих мерзких свойств человеческой натуры. "Что это за животные, эти кошки, если над ними позволено так издеваться?" Мы невольно восхищаемся хулиганами и презираем их жертвы. Я слышал, как некоторые люди пренебрежительно отзываются о неграх за то лишь, что их предки были рабами — как будто этого должны стыдиться не мы, а они. Многие презирают бродяг и нищих, но полны уважения к одетому в форму и сидящему за рулем хозяйского "роллс-ройса" шоферу. Предельное выражение этой тенденции можно было наблюдать по окончании войны, когда некоторые с отвращением отшатывались от живых скелетов — узников, освобожденных из нацистских концлагерей уничтожения. Заметьте — они совсем не испытывали такого же отвращения к одетым в красивую форму эсэсовским убийцам. Чем это отличается от моего отношения к мальчишкам в Шиклоше и замученным ими кошкам?

* * *

После того как я уехал из Шиклоша, животные перестали играть роль в моей жизни.

Когда я поступил в гимназию в Будапеште, то оказался тихой и вежливой деревенщиной в окружении шумных, развязных и циничных столичных мальчишек. Как мне хотелось походить на этих горлопанов! Я ко всем обращался на "вы" и только позже узнал, что создал у них новую моду. Все мальчишки стали называть друг друга на "вы", и насмешливая учтивость вошла у них в моду. Деревенские дети много знали о природе, животных и так далее. Городские мальчишки в этих вопросах были полными невеждами. Поэтому, стараясь стать на них похожим, я бессознательно выкинул из головы все, что касалось деревни. Однажды надо мной смеялся весь класс: мне показали изображение воробья, а я его не узнал.

Так что в моей жизни не осталось места животным. В Будапеште мы не держали ни собаку, ни кошку. Моя следующая

встреча с животными произошла много лет спустя, когда я повел своих детей в зоопарк. Но живущие в клетках больше похожи на экспонаты выставки, чем на настоящих животных.

Попав в Англию, я был потрясен, увидев поклонение, которым у англичан окружена Кошка. Я воспринял это как странный заскок у нации, которая мне очень понравилась, но которой я не мог до конца понять. Во многих своих книгах, статьях и стихах я с насмешкой писал об этом культе Кошки. Я считал, что англичане позаимствовали его у древних египтян и довели до крайней степени. Почему они с обожанием смотрят на любую бродячую кошку? Хотя надо признать, что экземпляры заслуживают этого в большей или меньшей степени.

И вот я, человек, который десятки лет подшучивал над английским поклонением кошкам, попал под чары Цицы — поначалу этого даже не заметив.

Полкошки

— Как ты думаешь, — спросила Ева, — Цица еврейского происхождения?

— На вид непохоже, — ответил я. — Впрочем, кто знает.

— Мне хочется думать, что да.

Ева обожает евреев. Я долго не знал, каковы ее религиозные убеждения. Меня это не так уж и интересовало. Если разговор заходил о религии и я ее между делом спрашивал, какой веры она придерживается, она всегда уклонялась от ответа. Потом кто-то из ее друзей вскользь помянул, что Еве хотелось бы быть еврейкой. Ее родители-чехи были католиками, и она очень за это на них сердилась. Она дружила в основном с евреями. Евреем был и ее бывший муж. Мне кажется, что больше всего в евреях ей нравился их прелестный мудрый юмор, способность иронизировать над собой. Так вот, она, видите ли, надеялась, что Цица еврейского происхождения.

Через некоторое время я выяснил, что Цица скорей уж происходит из Испании, о чем Еве и сообщил.

— Испании или Каталонии? — спросила Ева. — И вообще, откуда ты это взял?

— Испании. Я разговаривал с тем милым парнем, который вечно возится со своей машиной. (Этого человека звали Бинки, он раньше был матросом, а сейчас барабанщик в ансамбле “The Talk of the Town” и мой большой приятель.) И он знает настоящих хозяев Цицы. Они живут через дом от нас. И ее хозяева — испанцы.

Ева была поражена.

— Ну что ж, — поразмыслив, сказала она, — во всяком случае, это тоже Средиземноморье.

Тем временем Цица стала у нас постоянной гостьей. Если дверь была открыта, она просто заходила и располагалась, как дома. Если же дверь была закрыта, она мяукала под окном, который выходил во внутренний дворик, пока мы не открывали дверь. Но вскоре она научилась проникать в закрытый дом без нашей помощи.

Для этого я должен дать пояснения относительно топографии нашего дома.

В 1968 году после довольно длительного пребывания за границей мы с Евой вернулись в Лондон. Жить нам было негде. Я хотел поселиться в районе Фулем, потому что люблю играть в теннис и хотел жить неподалеку от теннисного клуба "Херлингем". После довольно долгих поисков мы нашли квартиру, которая находилась недалеко от клуба. Но она помещалась в многоэтажном, похожем на тюрьму доме, и мы не были от нее в восторге. За день до подписания контракта — мы уже смирились с неизбежностью — Ева вдруг вычитала в "Таймс" объявление, в котором говорилось: "Сдается в наем очаровательный коттедж в Фулеме". Мы решили поехать и взглянуть на него и влюбились в домик с первого взгляда. Поначалу мы сняли его на несколько месяцев. С тех пор прошло десять лет. У меня в жизни часто так получалось. В 1938 году я приехал в Англию как корреспондент и собирался пробыть здесь несколько недель; и вот с тех пор так здесь и живу. Через тридцать лет я снял домик, в котором собирался прожить несколько месяцев, и сейчас мне кажется, что вряд ли я из него когда-нибудь уеду.

История, которую мне рассказали про этот домик, привела меня в восторг. Известный врач, владелец дома, в котором живет Бинки, построил этот коттедж для своей незамужней сестры. Но к тому времени, когда строительство закончилось, сестра вышла замуж и переехала в Ноттингем. Поэтому мне и удалось снять этот дом. Весьма романтическая история, но, как это часто бывает с романтическими историями, в ней нет ни слова правды. Оказывается, у врача нет сестры, и посему она не могла вдруг выйти замуж и переехать в Ноттингем или какой-либо другой город. Но я ненавижу, когда реальность вторгается в мир художественного вымысла. Вопреки всему мне больше нравится верить, что дом действительно был построен для старой девы, что она вдруг вышла замуж, и я надеюсь, что она счастлива в браке и живет себе поживает в Ноттингеме.

Домик наш невелик. Входишь в него через аккуратный внутренний дворик и сразу попадаешь в большую комнату, которая совмещает в себе столовую и гостиную плюс нишу, отведенную для кухни. Это мы называем северное крыло. Дом построен по новейшим принципам, центральное отопление спрятано под полом, и Цица — так же как и многие другие кошки Фулема — вскоре обнаружила, как приятно лежать зимой на теплом ковре. Южное крыло включает спальню, уборную и ванную комнату. Вот и всё. Да, под спальней помещается гараж, из-за чего спальню пришлось построить выше уровнем, чем гостиную, и, чтобы попасть из северного крыла в южное нужно подняться по небольшой лесенке, насчитывающей семь ступенек. Поэтому окно спальни находится, по сути дела, на уровне второго этажа. Цица взяла в привычку сидеть в этом окне и с типично кошачьим высокомерным видом наблюдать прохожих. Люди же, проходящие под окном, иногда останавливались и заговаривали с ней или махали ей рукой. Матери часто поднимали на руки маленьких детей и говорили им: "Скажи кисе кис-кис!" Цица считала, что ничего глупее придумать невозможно, и устремляла взор в пространство, игнорируя и мать, и ребенка. Однажды, к моему огромному изумлению, она выскочила из этого окна, совершив акробатический прыжок с подоконника на каменную стену. А уж спрыгнуть оттуда на землю для нее не составляло труда. Затем она неторопливо направилась по своим делам. Она вообще никогда не бегала, а ходила с неторопливым достоинством, сильно смахивая на пожилого и утомленного заботами биржевого маклера.

Цице понравилось выпрыгивать из окна, и она иногда — когда знала, что за ней наблюдают, — делала это исключительно для того, чтобы продемонстрировать свою ловкость. Выпрыгнет, бывало, и тут же вернется обратно через дверь. А случалось, она сидела внизу и глядела на окно, как бы прикидывая, нельзя ли войти в дом тем же путем. Но я знал, что это невозможно. Из него и спрыгнуть-то было нелегко, а подпрыгнуть так высоко кошке вообще не по силам. Оказалось, что я ошибался. У Цицы на этот счет было другое мнение.

Я глядел на нее в окно, когда она сделала первую попытку, — вернее сказать, первую попытку, которая завершилась успешно. Она вскочила на карниз с внешней стороны окна и тут застряла. Чтобы войти в окно, ей надо было пройти по очень узкой части карниза, и это у нее не получилось. Пробираясь по карнизу, Цица свалилась вниз и, хотя успела зацепиться за что-то когтями и не рухнула на землю, сильно испугалась и не стала эту попытку повторять. Впоследствии она ограничивалась тем, что вспрыгивала на карниз и принима-

лась мяукать. Я шел открывать дверь, и она уже ждала меня там. Как правило, я всегда замечал появление Цицы на карнизе, так что долго ей ждать не приходилось.

Так продолжалось несколько месяцев. Затем в один прекрасный день Цица сумела преодолеть узкий участок карниза и вошла в дом через окно. Она очень гордилась этим достижением и немедленно его повторила. Вскоре она настолько освоила этот весьма опасный номер, что могла с легкостью совершать его раз по пятнадцать за день. Теперь она всегда могла попасть в окно, и ей не надо было дожидаться нашего возвращения, если нас не было дома. Что она и делала, проводя у нас все больше и больше времени.

Другие кошки наблюдали акробатические трюки Цицы и пытались последовать ее примеру, но не тут-то было. Однако как-то, вернувшись домой вечером, я обнаружил сразу трех кошек. Была среди них и Цица, но двух других я никогда не видел: одна была черная, а другая — тигровая. Когда я вошел в дом, чужаки заметались в панике, но им не пришло в голову удрать тем же путем, каким они пришли, — через окно. Вместо этого они стали, как чумные, носиться по дому. Я открыл дверь, и они вылетели на улицу. Этот инцидент напугал и меня. Если все кошки Фулема, попрактиковавшись как следует, научатся прыгать ко мне в окно, мне придется держать его закрытым. Тогда и Цица не сможет попасть в дом. Но после этого случая долгое время ничего подобного не случалась, а те две ночные гостьи вообще больше не появлялись ни разу.

* * *

— Почему бы нам иногда не кормить Цицу? — спросил я Еву.

— У нее и так холеный вид, — ответила она. — Иногда от нее даже пахнет духами.

— Типичный пример женской логики, — отозвался я. — Какое отношение имеют духи к моему желанию угостить ее?

— Я-то рассуждаю вполне логично, а вот ты проявляешь обычную мужскую тупость. Она прекрасно выглядит — следовательно, о ней заботятся и хорошо кормят.

— Но когда к нам приходят гости — люди, а не кошки, — мы предлагаем им кофе или вина не потому, что они голодны или хотят пить, а просто из обычного чувства гостеприимства. Цице, наверно, ужасно обидно, что мы к ней так негостеприимны. Что ты на это скажешь?

Ева не сказала ничего. Я купил банку кошачьих консервов и в следующий приход Цицы предложил ей их на блюдечке. В другое блюдечко я налил молока. Цица не отказалась от угощения. Более того, она стала приходить к нам еще чаще.

Оказалось, что я сделал роковой шаг. Я просто не знал, что это — верный способ переманить кошку от ее хозяев.

И вот однажды меня поймали с поличным. Я стоял в нашем супермаркете с банкой кошачьих консервов в руках, и ко мне вдруг подошла приятная блондинка. Поглядев на консервы, она с некоторым вызовом спросила, не тот ли я джентльмен, который живет в маленьком кирпичном коттедже за углом. Я признался, что я тот самый джентльмен.

— Моя кошка ходит к вам в гости, — заявила она.

— Это правда, — отозвался я. — Я ее начал подкармливать, не зная, что этого делать нельзя. Но теперь уже поздно. Она ждет от меня угощения.

Женщина задумалась.

— Ничего страшного, — наконец, сказала она добрым голосом. — Пусть живет на два дома. Потом добавила: — Два года назад для меня это было бы трагедией. Мой сын обожал эту кошку. Но теперь ему уже четырнадцать лет, и он больше интересуется девочками, чем кошками.

— Как удачно все получилось, — сказал я. — А я как раз достиг возраста, когда больше интересуешься кошками, чем девочками. Простите, сударыня, вы — испанка?

— Нет, я англичанка. Меня зовут Мэй. А кошку зовут Чернушка. Но мой муж — испанец.

А, вот в чем разгадка!

— А как вы считаете, Цица... то есть Чернушка... она англичанка или испанка?

Женщина задумалась. Видимо, она никогда не задавалась этим вопросом.

— Она, конечно, англичанка.

— В таком случае — простите мое любопытство — нет ли в ней еврейских кровей?

Моя собеседница снова задумалась.

— Без сомнения. Чернушка — английская еврейка.

— Да, кстати, вы уверены, что она еврейка, а не еврей?

— Разумеется, уверена. Но не бойтесь, котят она вам не принесет. Мы ее стерилизовали.

И вот таким образом я получил в свое владение полкошки. Друзья страшно веселились, высказывая предположения, которая половина моя — "ци" или "ца"?

Вскоре Ева купила себе прелестный коттедж в Найтсбридже и уехала от меня. Но совсем меня не бросила и довольно часто навещала. И я неплохо жил в своем коттедже с двумя крыльями, имея в своем распоряжении половину возлюбленной и половину кошки.

Однажды, года через два после событий, описанных в предыдущей главе, я получил из США пакет с книгами. Книги были не очень интересные, зато бечевка, которой они были перевязаны, страшно понравилась Цице. Когда я принялся ее развязывать, она пришла в восторг и бросилась ловить ее конец. Ей было уже пять лет и полагалось бы вести себя с бóльшим достоинством, а не играть. как котенок, с веревочкой. Мои друзья утверждали, что это у нее не врожденное свойство, а результат воспитания. За мной ведь водятся такие же склонности. Я люблю играть в детские игры, и Цица приспособилась к моим вкусам. На мой взгляд, все это — совершеннейший вздор. Вздумай я вдруг играть с Цицей в шахматы, они наверняка показались бы ей на редкость глупой игрой. Но ловить веревочку она обожала. Веревочку я вешал на ручке шкафа около семи ступенек, и, когда Цице приходила охота с ней поиграть, она давала мне это понять повелительным взглядом. Это случалось, по крайней мере, раз пять-шесть за день. Мы также любили играть в прятки, причем Цица пряталась за штору, откуда высовывался ее задик и подергивающийся хвост, но с веревочкой она играла гораздо больше. Как бы то ни было, это же совершенно не научный подход. Как можно утверждать, что игривость Цицы не врожденная черта, а результат воспитания, если никто не знает ее происхождения и даже ее родителей?

О ее родителях и первых месяцах жизни нам почти ничего не было известно. Я часто встречался в ближайших магазинах с Мэй, и она постепенно рассказала мне историю Цицы — то, что было известно ей самой. Однажды к ней зашла черная кошка — почти котенок; зашла и расположилась, как дома, — точно так же, как она сделала через года два у меня.

Единственное, что могла добавить к этому Мэй, — это то, что она отвезла ее в ветлечебницу и там ее стерилизовали: поэтому Цица не знала и накогда не узнает радостей материнства. Мэй рассказала мне еще про один весьма драматичный эпизод: еще котенком Цица взяла в привычку навещать соседей, и однажды ее сбила машина. Жизнь едва теплилась в ней, но Мэй вызвала ветеринара и выходила кошку. Цица полностью поправилась, но запомнила урок и с тех пор никогда не перебегала дорогу и не навещала домá на противоположной стороне улицы.

* * *

И вот пришел день, когда Мэй сделала мне предложение:

— Хотите взять Чернушку?

— Зачем мне ее брать? Полкошки у меня и так есть.

— Вот именно, что полкошки. Можете забрать всю. Мне надоело, что она почти никогда не приходит домой.

Только тут я осознал, что Цица — то бишь Чернушка — практически все время жила у меня. Она спала на моей постели или под ней, и иногда, проснувшись, я обнаруживал, что она лежит у меня на груди и словно бы обнимает меня за шею, положив правую лапу мне на левое плечо. Поза эта была весьма оригинальной. У меня она и питалась — раз восемь в день. Она без конца вспрыгивала ко мне в окно, а когда я читал, всегда дремала у меня на коленях и соскакивала с них, только если звонил телефон. Она сопровождала меня, когда я отправлялся по магазинам — всегда до определенного места, где оставалась меня ждать. Когда я возвращался, она вылезала из-под какой-нибудь машины или спрыгивала с забора, и мы вместе шли домой.

Не думаю, что Цица переехала ко мне жить исключительно из личной симпатии. Ей было хорошо и у Мэй. Но Мэй жила в квартире на третьем этаже. Поначалу Цица могла вернуться к себе, когда хотела, но потом в квартиру на первом этаже въехал жилец, который очень опасался грабителей и всегда запирал парадную дверь. Порой, когда Мэй думала, что кошка у меня, а я считал, что она у Мэй, бедная Цица сидела на улице перед запертой дверью. В конце концов, ей это надоело. Может быть, она даже обиделась на Мэй. У нее была очень чувствительная душа.

— Но когда вам надо будет уехать, я буду о ней заботиться, — великодушно пообещала Мэй.

Вскоре мне действительно пришлось уехать, и она выполнила свое обещание. Мэй приходила ко мне в дом и кормила Цицу. Так что все было хорошо. Но во время моего второго отъезда, несколько месяцев спустя, дела обстояли значительно хуже.

— Она от меня отвыкла, — пожаловалась мне Мэй, когда я вернулся. — По-моему, она вообще забыла нас всех. Раньше я приходила в одиннадцать часов вечера, звала ее, и она тут же прибегала на мой зов. А тут мне как-то пришлось искать ее до двух часов ночи. Нет-нет, я не отказываюсь заботиться о ней во время вашего отсутствия, но оказалось, что все не так просто, как я думала.

Вскоре после этого у нас с Цицей началась полоса бедствий, которые и побудили меня написать эту книгу.

* * *

Прежде чем начать повествование о тяжелых событиях, которые выпали на нашу с Цицей долю, мне хочется рассказать

о нескольких замечательных кошках, которых мне пришлось знать.

Времена, когда я считал, что все кошки похожи одна на другую — кошка, она и есть кошка, — давно прошли. Я теперь с большим восхищением отношусь к кошачьему роду, к царственной осанке кошек, их независимому духу, их неподкупности и высокомерию. Они любят ласку, но являются за ней, когда это нужно им, а не когда вам пришла охота их погладить. Они любят играть — но когда на них находит игривое настроение, а не когда вам вздумается подергать у них перед носом бечевкой. Некоторые говорят, что от кошек "нет никакой пользы". Пользы кому? Почему это вдруг кошки обязаны быть полезными человечеству? Что это за шовинистическая позиция? Кошки, между прочим, также шовинистически относятся к людям, и у них это даже лучше получается. Кошки считают людей вполне удобными домашними животными и разрешают нам кормить, а иногда и развлекать себя. Другие говорят, что кошки не поддаются дрессировке. Кошки действительно не видят смысла в том, чтобы прыгать через обруч на цирковой арене. Если бы они захотели, им ничего не стоило бы прыгнуть через обруч — они прыгают гораздо лучше собак. Но они прыгают, когда им этого хочется, а не когда приходит их очередь по программе, которую составили, не спросив их мнения.

Теперь я совершенно уверен, что кошки отличаются друг от друга не меньше, чем люди, что каждая кошка — такая же яркая индивидуальность (если не ярче), как и каждый человек. Некоторые прямы и откровенны, другие хитры и лукавы; некоторые злобны, другие добры; некоторые бесчувственны, другие ласковы; некоторые терпимы, другие сварливы; некоторые драчливы, другие пугливы; некоторые глуповаты, но я знавал и кошек выдающегося ума.

Не считая Цицы, первый кот, которого я хорошо знал, был Гарри. Собственно говоря, я — крестный отец Гарри. Я купил его для Евы, когда она переселилась в Найтсбридж. Она скучала по Цице, и, кроме того, ей всегда хотелось иметь кошку. Она представляла себе, что проведет старость в маленьком загородном домике в обществе кошки. Ни в коем случае не мужчины, и не собаки, и не волнистого попугайчика — только кошки. Но она не так уж была привязана к Цице, чтобы попробовать отнять ее у меня, — да и до старости ей было еще далеко. Кроме того, у нее была и более веская причина завести кошку — в ее коттедже жила мышь. Ева рассказала мне, что видит ее каждое утро, входя в кухню, и это, по-видимому, одна и та же мышь, и что та всегда удирает, сломя голову. "Может те-

бе завести кошку?" – спросил я. Ева ответила, что ей не так уж хочется извести эту мышь – в ней есть что-то симпатичное. Но она изменила мнение, когда мышь перестала удирать при ее появлении, а нагло смотрела ей в глаза, не сходя с места и словно спрашивая: "Ну вот я сижу – и что ты мне можешь сделать?" Так что мышь навлекла на себя беду своей бесцеремонностью. Такое бывает часто – и не только с мышами. Люди готовы простить преступление, но не нахальство.

Я отправился в ближайший зоомагазин. В это время мир сотрясал арабский нефтяной кризис.

– У вас есть котята? – спросил я владельца магазина.

– Нет.

– Нет котят?

Хозяин покачал головой.

– Нет.

– В чем дело? Дефицит котят?

– Да, дефицит.

– Уж не арабы ли это подстроили? – подозрительно спросил я.

– Да нет, арабы здесь ни при чем.

Хозяин зоомагазина объяснил мне, что котят всегда полно весной, но в ноябре их никогда не хватает.

– Вообще-то у меня есть котенок, – добавил он, – но он еще не готов.

– Еще не родился?

– Родиться-то он родился.

– Тогда в каком смысле он не готов? – недоуменно спросил я.

– Не готов, и все.

– А когда будет готов?

– Через две недели.

Я пришел в зоомагазин через две недели. Хозяин предъявил мне "готового" котенка. Это был крошечный, рыжий, до смерти напуганный котик. Наверно, это был самый страшный день в его жизни. Решив, что он "готов", хозяин забрал его у матери, посадил в клетку и выставил в витрине. А теперь и того хуже – его засунули в коробку и куда-то потащили. Всю дорогу он отчаянно мяукал и пытался вырваться из своей тюрьмы. Ева влюбилась в него с первого взгляда. Она до сих пор не может простить себе, что оставила его одного в доме в первую ночь. Нас пригласили на прием в немецкое посольство, а взять Гарри собой мы, естественно, не могли.

Появление этого маленького несчастного котенка раз и навсегда разрешило мышиную проблему. Мышь на кухне Евы больше не появлялась – ни с ухмылкой, ни с серьезным выра-

жением на морде. Но тут соседи Евы, живущие на противоположной стороне улицы, тоже обнаружили у себя в доме мышь. Хозяин дома, Филипп, — не только многообещающий молодой юрист, но и большой умелец. Он может установить в доме центральное отопление, починить электропроводку и сам обслуживает свою машину. Иными словами, он просто волшебник, с точки зрения человека вроде меня, механические таланты которого ограничиваются умением завести часы. Ева предложила ему одолжить на несколько дней Гарри, но Филипп, взглянув на тщедушного котенка, почувствовал укол уязвленного самолюбия. Нет, спасибо. Он несколько раз видел эту крохотную мышку, он более или менее отчетливо представляет, откуда она появляется, — как-нибудь уж он сам ее поймает. После этого в течение нескольких дней он ползал по дому на четвереньках. Мышку он видел несколько раз, но она удирала от него с обидной легкостью. Наконец, он согласился пригласить Гарри. Тот вошел в дом, забрался за диван и через пятнадцать секунд появился оттуда с мышью в зубах. Вот и говорите после этого, что юристы умнее кошек! Кое в чем они, может, и превосходят кошек, например, лучше умеют изыскивать смягчающие вину обстоятельства. Ну а в других, более важных житейских, делах кошки заткнут за пояс любого юриста.

Гарри восхищал меня не только ловкостью в ловле мышей. Он вырос в настоящего красавца — миниатюрный тигр да и только! Соседи говорили про него: “Кинозвезда, а не кот!” Кроме того, он был необыкновенно умен. Большинство кошек равнодушны к телевизору, потому что не различают изображения на экране. Однажды мы с Гарри смотрели по телевизору “Матч дня”. И Гарри то и дело прыгал на экран за мячом. В другой раз мы смотрели программу о природе, и Гарри бросался на всех птичек. Ему очень хотелось понять, откуда эти птички берутся на экране. Он потрогал экран лапой, nqглядел на заднюю стенку, опять потрогал экран и, в конце концов, недоуменно потряс головой. Гарри обожал телевизор, но с разбором. Как-то Ева заболела и смотрела телевизор, лежа в постели. Гарри сидел с ней и тоже смотрел программу “Панорама”. Но когда она закончилась и объявили, что дальше будет популярная, но вульгарная комедия, Гарри зевнул и ушел из комнаты.

Мне рассказывали еще об одной умной кошке, но я не имел чести с ней познакомиться. Ее хозяйка жила одна и работала в какой-то конторе. Она уходила из дома рано утром и возвращалась в седьмом часу вечера. Для кошки у нее в двери был проделан ход с крышкой, которую та могла приподни-

мать головой. Так что кошка могла ходить гулять, когда ей вздумается. Хозяйка, конечно, баловала свою кошку — мы все их балуем, — но в одном она была непоколебима. Она оставляла кошке утром блюдечко с едой и, пока вся еда не была съедена, больше ей ничего не давала. Если еда успевала засохнуть — что ж, тем хуже для кошки. Это был единственный источник разногласий между кошкой и ее хозяйкой. Но в конце концов кошка нашла выход из положения. Вот что значит разумная твердость, удовлетворенно думала хозяйка, когда стала каждый вечер находить тщательно вылизанное блюдечко. И только через несколько месяцев она узнала, куда девается еда: ее кошка приглашала через дверцу окрестных бродячих кошек, и те с удовольствием пожирали ее объедки.

Если Гарри был кошачьим Эрролом Флинном, Джордж был кошачьим Эйнштейном. Кошачьим гением. Его назвали в честь меня, и я горд тем, что ношу его имя. Родом он из Америки. Мой сын Мартин нашел его в Бостоне и привез с собой в Лозанну, хотя у него к тому времени дома уже жили две кошки. Как-то раз Мартин, который довольно либерально обращался со своими кошками, решил Джорджа за что-то наказать и закрыл его в ванной комнате. Через минуту Джордж уже лежал на своей любимой диванной подушке. Никто не мог понять, как он выбрался из ванной, но на следующий день загадка разрешилась. На этот раз Джордж умудрился открыть входную дверь — ему, видите ли, вздумалось погулять. Он подпрыгнул, ухватился передними лапами за ручку и повис на ней всей тяжестью. В конце концов защелка открылась, и дверь медленно распахнулась. Точно таким же образом он вернулся обратно. Узнав про это, Мартин стал на ночь запирать дверь на ключ. Но такой примитивной уловкой Джорджа не проведешь! Он отлично знает, что двери мешает открыться ключ. Я сам видел, как он пытался его повернуть. Повернуть ключ ему, конечно, не удается, но он устраивает такой треск и скрежет, что Мартину приходится вставать с постели и выпускать его на улицу. А вернувшись домой в пять часов утра, Джордж использует тот же прием, чтобы заставить Мартина открыть ему дверь.

В прошлом году, когда Джорджу было уже два с половиной года, он опять как-то набедокурил, и Мартин опять решил его наказать. На этот раз он запер его на кухне. Через полчаса Мартин решил, что Джордж уже достаточно наказан и пошел его выпускать. Но Джорджа на кухне не было. Он грелся на солнышке на балконе.

Признайте, что не каждая кошка может сообразить, как запирается дверь, да еще попробовать повернуть ключ. Но, казалось бы, когда один кот уже до этого додумался, другие,

хотя и не способные изобрести такое, должны последовать его примеру. Но две другие кошки Мартина никогда этого не делают. Они просто ждут, когда он откроет им дверь. Я считаю, что эти две кошки слишком глупы даже для того, чтобы подражать Джорджу. Но Мартин уверяет меня, что они еще умнее Джорджа. Они просто эксплуатируют его. Зачем мучиться с ключом, когда для этого есть Джордж?

* * *

Одна моя знакомая как-то сказала, что не замечала на улице детских колясок, пока сама не забеременела. Тогда она увидела, что улицы кишат колясками. Точно так же до того, как у меня появилась Цица, я не замечал кошек. Теперь же я знаю всех кошек Фулема не хуже, чем своих соседей. С некоторыми я едва знаком, с другими же состою в тесных дружеских отношениях.

Самая яркая и самая симпатичная личность среди них — это Джинджер. Года три тому назад он вдруг начал заходить ко мне в гости. Поскольку я не знал его настоящего имени, я назвал его Джинджер, что значит "рыжий". В первый свой приход Джинджер выглядел ужасно. Он был необыкновенно тощий и грязный, и на спине у него зияла рана. Вел он себя как-то трогательно-доверчиво. Я стал его подкармливать. Он с жадностью пожирал все, что я ему предлагал. Кормил я его обычно во дворике, но он скоро обнаружил на кухне плошку Цицы, в которой всегда оставалась какая-нибудь еда. Так что при любой возможности он пробирался в дом и подъедал за ней. Звонил ли почтальон, приходил ли гость, выходил ли я вынести мусор или полить цветы в палисаднике — как только открывалась дверь, Джинджер срывался с забора и пулей бросался в дом, чтобы очистить плошку Цицы. Той это совсем не нравилось, она бросалась на защиту плошки и била Джинджера лапами по морде. Тот никогда не сопротивлялся и не давал ей сдачи, а просто отступал на несколько шагов. Как только Цице надоедало бушевать, он медленно и грустно, шаг за шагом, приближался к плошке и опустошал ее.

(Ну и пусть, думал я. Лучше уж пусть Цица делится своей едой, чем выпрашивает ее. Но вскоре я узнал, что у моего ближайшего соседа Бинки тоже есть кот, черный и очень старый, который почти никогда не выходит из дому. Я спросил Бинки, заходит ли к ним в гости Цица. "Иногда забегает, когда открыта дверь, — ответил Бинки, — поедает то, что лежит на блюдечке моего кота, и убегает опять".)

Затем дела Джинджера пошли на поправку. Его взяла девочка с нашей улицы. Он стал лучше выглядеть, шерсть его

стала если не шелковистой, то, по крайней мере, гладкой, но рана на спине заживала очень медленно. И он по-прежнему приходил ко мне в полдевятого завтракать и скребся в дверь лапами. Когда я открывал дверь, он влетал в дом, хватал из плошки Цицы кусок рыбы, получал за это от нее пару оплеух, на которые не обращал ни малейшего внимания, а потом, увидев, что я несу ему еду во дворик, следовал за мной. Как бы поздно я ни приезжал домой на машине, Джинджер всегда выходил меня поприветствовать. Он терся о мои ноги, просил, чтобы я его погладил, и, конечно, надеялся, что я дам ему поесть. Он был вечно голоден, и соседи стали поговаривать, что у него, наверно, глисты. Но глистов у него не было — просто у него был неутолимый аппетит. Но при этом он никогда не отказывался поделиться едой с голодным. Или просто с друзьями. Если Джордж был самым умным котом, которого я знал, Джинджер был самым щедрым. Иногда он приглашал к завтраку черно-белого кота (про которого говорили, что это его сын), а иногда приводил еще и большую рыжую кошку с пушистым хвостом (считавшуюся его двоюродной сестрой). Джинджер делился с ними едой со старомодным, прямо-таки восточным гостеприимством.

Но по-настоящему Джинджер проявил всю широту своей натуры, когда появился Вельзевул. Это был маленький пугливый бродячий котенок странной, наполовину рыжей, наполовину черной, расцветки. У него была злобная рожица, и он очень походил на чертенка. Он никому не давался в руки. Джинджер понял, что Вельзевул гораздо более несчастный и голодный, чем он сам, и взял над ним опеку. Они всегда были вместе: вместе охотились, вместе переходили дорогу и вместе являлись завтракать. Джинджер не только терпел Вельзевула, но обычно, немного поев, отходил от плошки и предоставлял ему доедать завтрак. Позднее, как мы увидим, когда его врагиня Цица попала в беду, Джинджер так же трогательно заботился и о ней. Если бы среди кошек были святые, Джинджер заслуживал бы канонизации. Потом Вельзевул пропал, и Джинджер стал опять являться завтракать один. Некоторое время спустя я заехал, что со мной случалось чрезвычайно редко, в венгерский отдел Би-би-си, где я работал во время войны. Мой бывший коллега сказал, что только что процитировал фразу из одной моей книжки. Я спросил какую.

— Вы там говорите, что человечество делится на три подвида: те, что раньше работали на Би-би-си, те, что работают на Би-би-си сейчас, и те, что будут работать на Би-би-си в будущем. И вы еще говорите, что каждый, кто имеет работу на

Би-би-си, мечтает оттуда уйти, а каждый, кто не имеет, мечтает ее получить.

Да, я помнил это место в одной из своих первых книжек и, поскольку ничто человеческое мне не чуждо, был очень доволен, что кто-то запомнил мои слова.

Вернувшись домой, я увидел соседку, которая знала всех кошек в округе. Она принимала участие в Вельзевуле, которого называла Джемимой, подкармливала его и пыталась его приручить. Я спросил ее, не знает ли она, что случилось с Вельзевулом.

— С Джемимой? — сказала она. — Ее взяли на Би-би-си.

— В каком качестве?

— Одна дама сказала мне, что на Би-би-си нужна кошка, и отнесла туда Джемиму. Она хорошо к ней относится, так что Джемиме там будет прекрасно.

— Но Би-би-си — громадная организация, — возразил я. — Вы не знаете, в какой ее взяли отдел?

— Нет, я только знаю, что ее взяли на Би-би-си.

Мне было жаль, что я больше не увижу этого котенка, но я был рад, что мое предсказание в очередной раз оправдалось.

Година бедствий

Затем последовала година бедствий. Это не значит, что в течение всего этого года я пребывал в безысходном отчаянии. Чтобы привести меня в такое состояние, недостаточно нескольких краж, пожаров и тому подобного. Но нельзя сказать, чтобы мне все это нравилось. Мы с Цицей реагировали на неприятности по-разному. Например, когда у меня обокрали дом, ее это явно позабавило. У нас с ней разное чувство юмора. Но последние два бедствия всерьез огорчили нас обоих.

Первое бедствие началось в конце мая: от чрезмерного увлечения теннисом у меня заболел локоть. Боль была не сильной, и я не стал обращаться к врачу, тем более что в начале июня мне надо было уехать из Лондона на несколько недель. Вернулся я в конце июля, в теннис все это время совсем не играл, и боль почти совсем прошла. Я опять стал играть в теннис (в первый же день играл три часа подряд), и тут локоть разболелся не на шутку.

Я пошел на прием к физиотерапевту мистеру С., персу по национальности, который несколько лет тому назад быстро вылечил меня от такого же недуга. Предварительно я посове-

товался с знакомой докторшей, к кому мне обратиться — хирургу или физиотерапевту.

— Конечно, к физиотерапевту, — твердо сказала она, объяснив: — Боль в локте у игроков в теннис не такое уж серьезное заболевание, чтобы хорошие хирурги всерьез им занимались.

— А, — кивнул я.

— Кроме того, — продолжала она, — от воспаления суставной сумки локтя никто еще не умирал, поэтому никто не изучал изменений в суставе при вскрытиях.

— Очень жаль, — сказал я, ощущая некоторую неловкость от того, что я не умер от больного локтя.

— Так что отправляйтесь к физиотерапевту. Ему без конца приходится встречаться с этим недугом, и он знает о нем гораздо больше обычного врача.

Доктор С. работает физиотерапевтом в больнице, живет рядом с теннисным клубом и сам увлекается теннисом. Почти вся его частная практика состоит из знакомых теннисистов. Когда я обращался к нему в прошлый раз, я проходил процедуры вместе с Артуром Эшом и Чарльзом Пасареллом. Кабинет доктора С. был единственным местом, где я мог столкнуться с теннисной звездой ранга Артура Эша. В тот раз мистер С. вылечил мой локоть за полтора месяца.

На этот раз он опять сказал, что я должен перестать играть в теннис. С притворно удивленным видом я задал ему стандартный вопрос всех полоумных теннисистов:

— Но немножко то можно?

— С такой рукой? Нет нельзя — ни множко ни немножко, — твердо ответил он.

Ну ладно, допустим, что "такой рукой" играть нельзя. Но у меня же есть еще одна рука. На следующий же день я отправился в теннисный клуб и стал практиковать удары левой рукой. Человеку, который от природы правша, это покажется нелепостью. Если уж ты не левша, то левой рукой даже не попадешь по мячу. Но мне часто казалось, что я по природе левша, просто меня переучили пользоваться правой рукой. В годы моей юности ребенку не позволяли писать или играть в теннис левой рукой. В этом видели даже что-то аморальное, и меня принуждали пользоваться правой рукой.

Некоторые говорили, что я по природе способен использовать обе руки, и это мне льстило. На самом же деле, в результате того, что в детстве меня переучили пользоваться правой рукой — хотя все то, чему меня специально не учили, я по-прежнему делаю левой, — я не очень-то ловко владею обеими руками. У нас в Венгрии про неуклюжего человека го-

ворят, что у него две левых руки. В какой-то степени это относится и ко мне. Но, во всяком случае, бить по мячу левой рукой я выучился очень быстро.

Через несколько дней я осмелился вызвать на матч одну теннисную приятельницу. Это очень милая девушка и не очень сильный игрок — как раз то, что мне было нужно. Мы сыграли один сет, и, хотя я обычно не особенно стремлюсь выиграть и предпочитаю проиграть интересную партию, чем выиграть неинтересную, — на этот раз я был чрезвычайно горд тем, что сумел ее победить. Мы начали второй сет, и я нанес удар по мячу, который буду помнить всю жизнь. Мяч высоко подпрыгнул по правую руку от меня, и я отразил его сильным "бекхендом" левой рукой. И угодил мячом сам себе в правый глаз.

На секунду у меня потемнело в глазах, но потом мне стало легче, я с изумлением убедился, что все еще вижу больным глазом, и решил продолжать игру. Это было глупое решение, хотя бы потому — и это не самое главное, — что в глазах все-таки все расплывалось, я видел мяч нечетко и быстро проиграл второй сет.

На другой день я пошел к врачу и рассказал, что со мной случилось. Он достал офтальмоскоп — этакую штуку, похожую на подзорную трубу, которая направляет в глаз пучок яркого света, — осмотрел глаз и сказал, что мяч не повредил глазное яблоко. Но, прежде чем меня отпустить, он решил проверить мое зрение по таблице. Результат был весьма печальный. Хотя до тех пор я не замечал у себя ухудшения зрения, я смог различить только три огромные буквы в верхней строчке. Все остальные сливались в черную массу. Вам надо немедленно проконсультироваться в глазной больнице, сказал врач. Дело происходило в пятницу вечером. Он послал меня в глазную больницу в Вест-Энде, которая работала круглосуточно.

Там я обратился в травматологический отдел, где меня приняла очаровательная девушка, которой, на мой взгляд, было лет четырнадцать, но на самом деле, очевидно, больше. Она заглянула мне в глаз с помощью различных сложных и громоздких инструментов, но ничего там не увидела и сказала только:

— Я сейчас накапаю вам в глаз.

Наивное дитя! — подумал я. Ты и не представляешь себе, что тебя ждет. Я в общем-то мирный, законопослушный человек — но только до тех пор, пока кто-нибудь не попробует прикоснуться к моим глазам. За несколько лет до того в Нью-Йорке мне в глаз попала соринка. Больно было ужасно, и, в

конце концов, я зашел в аптеку и спросил, не живет ли поблизости врач-офтальмолог. "Да зачем вам врач! – воскликнул провизор. – Я сам вытащу эту соринку". Он велел мне сесть на стул и посмотреть вверх. Но как только он коснулся глаза, я с такой силой ударил его ногой в живот, что он отлетел к прилавку.

– Извините, – сказал я.

– Ничего, – с подозрительной любезностью отозвался он и подозвал двух дюжих молодых людей, которые околачивались в аптеке. По моему убеждению, это были профессиональные гангстеры. Те неторопливо приблизились ко мне той самой походкой вразвалочку, какой ходят все гангстеры в кино, и стальной хваткой зажали мне руки и ноги. Я не мог пошевелиться, и, как я ни пытался стукнуть провизора ногой, мне это не удалось. Он неторопливо, с садистским наслаждением вытащил у меня из глаза соринку, промыл глаз, капнул туда что-то и дал знак наемным убийцам меня отпустить. Я спросил его, сколько я ему должен. Он сказал, что ничего. Я настаивал. Он уверил меня, что помогать попавшим в беду приезжим – его долг.

Я вспомнил нью-йоркского провизора и призвал себе на помощь всю свою выдержку. В результате через двадцать минут с помощью двух медбратьев – одного китайца и одного пуэрториканца – юная леди сумела закапать мне в глаз половину нужного количества атропина. Но, по крайней мере, удара в живот ногой она избежала.

Через двадцать минут – атропин действует не сразу – милая девочка опять посмотрела мне в глаз. И опять ничего не увидела. Она бросила на меня укоризненный, как мне показалось, взгляд. Я играю не по правилам, казалось, говорил этот взгляд. Явился в отдел травматологиии с каким-то никому не известным заболеванием. Она долго вглядывалась в глаз – ничего. Может, ей самой нужно чего-нибудь накапать в глаза? – подумал я.

Девица вышла из комнаты и вскоре вернулась с молодым врачом-пакистанцем. Видимо, она его перехватила, когда он уже шел домой. Он посмотрел мне в глаз и ничего не увидел, но, поскольку теперь я не мог разглядеть даже большие буквы на таблице, с глазом у меня было явно неладно. Он отвел меня к себе в кабинет, уложил на кушетку, вновь заглянул мне в глаз с помощью еще более громоздких и ярких офтальмоскопов и привел назад к юной докторше.

– Могу только сказать, – утешил он меня, – что в ближайшее время вы зрение не потеряете.

Веселенькое дело!

После этого он принялся объяснять девушке, — совершенно игнорируя мое присутствие и вообще, видимо, считая, что дураки-больные не способны понять врача, если он время от времени употребляет одно-два латинских слова, — что удар мячом никакого отношения к потере зрения не имеет. Более того, этот удар сделал доброе дело, заставив меня обратиться к врачу. На самом же деле причина ухудшения зрения — затвердение артерий у меня в глазах. Если в глазах есть жидкость, они попробуют меня лечить, но результат непредсказуем: я могу вскоре совсем ослепнуть. А если жидкости нет, то года два глаза мне еще послужат, но никакого лечения порекомендовать нельзя. Слова молодого пакистанца — ему было лет тридцать — произвели на меня двойственное впечатление.

Во-первых, он выпендривается перед молодой врачихой: ты, дескать, полчаса с ним занималась и не сумела поставить диагноз, а я разобрался в сложной ситуации за несколько минут. Ну не молодец ли я? И, во вторых, мне показалось, что он с каким-то садистским удовольствием предсказал мне слепоту. К обычному садизму людей, принадлежащих к медицинской профессии, тут еще примешивался небольшой элемент расистской неприязни. Но вел он себя в высшей степени любезно и предложил мне записаться на прием во вторник, то есть через четыре дня, когда он окончательно установит диагноз моего заболевания. Ну если ты еще окончательно не установил диагноз, подумал я, то зачем спешить с предсказанием потери зрения в лучшем случае через два года, а в худшем еще раньше?

Прощаясь с молодой докторшей, я спросил ее, насколько плохи мои дела. Она вежливо сказала, что с годами зрение ухудшается у всех.

Во вторник я явился, как мне было предписано, в больницу, и молодой пакистанец опять подверг меня осмотру. Он залил мне в глаза еще пол-литра атропина, повторил все манипуляции, проделанные им в пятницу, и, наконец, изрек:

— Вам нужна флюореосцеиновая ангиография.

Большинство людей понятия не имеет, что такое “флюоресцеиновая ангиография”, и я принадлежал к числу этих счастливчиков. Но если врач говорит, что она мне нужна, — что ж, значит, нужна. Доктор объяснил, что сделать ее нужно срочно. Мне надо записаться в приемном отделении, и они назначат день — месяца через два.

Мне хотелось спросить его, через сколько же месяцев назначают эту процедуру в тех случаях, когда нет особой срочности. Но тут он сказал, что сам произведет ее сегодня же, если я приду в четыре часа. Конечно, приду, заверил его я. Он

также объяснил мне, что флюоресцеиновая ангиография — это, по сути дела, фотографирование глаза. Они, правда, сделают мне укол, но в остальном это просто безобидное фотографирование.

За обедом я размышлял на тему грозящего мне укола. Если мне довольно трудно поднять веко, то уж укол сделать вовсе невозможно. Это не удавалось еще никому. Я отчетливо помнил, как моя сестра — сама врач, практикующий сейчас в Нью-Йорке, — гонялась за мной с наполненным шприцем в руке и как я спрятался от нее в шкафу. Мне тогда было пятьдесят четыре года. И сестра хотела всего навсего сделать мне укол антибиотика. Этот же врач явно собирается сделать мне укол в глаз. Сама мысль приводила меня в ужас. Да я ни за что ему не дамся — разве что под общим наркозом.

В четыре часа я явился в больницу. Подавив мое не очень бурное сопротивление, мне влили в глаза еще ведро атропина. После этого мой пакистанский друг отвел меня в подвальное помещение и принялся фотографировать мои глаза. Через двадцать минут пришли еще один врач и сестра. Сестра взяла в руки шприц и велела закатать левый рукав рубашки. Значит, они вовсе не собираются делать укол мне в глаз. Вместо этого мне сделали внутривенное вливание в левую руку. За те две минуты, что игла была у меня в руке, врач делал снимок каждые три секунды. До этого еще ни одному врачу или сестре не удалось сделать мне внутривенный укол — да, собственно, почти никто и не пробовал. Но я был так счастлив, узнав, что мне не собираются делать укол в глаз, что с кротостью перенес укол в вену. Когда все было кончено, я предложил им еще и правую руку.

Но она им была не нужна. Они влили мне в вену какую-то жидкость, от которой я весь пожелтел и еще два дня из меня лилась моча чудесного янтарного цвета. Потом мне сказали прийти через месяц, 1 октября, когда мне сообщат окончательный диагноз. Во всяком случае, жидкости у меня в глазах нет, и это уже хорошо. Но я-то помнил, что́ это означало: я потеряю зрение через два года.

Один мой приятель-врач сказал, что это безобразие — заставлять пациента ждать диагноза целый месяц.

— Чтобы проявить фотографии, нужно несколько минут.

* * *

Почти каждому из нас приходилось обсуждать с друзьями, каково это — ослепнуть. Некоторые даже любят спорить, что лучше — ослепнуть или оглохнуть, как будто человеку когда-либо предоставляется такой выбор.

Но когда специалисты в больнице говорят тебе, что ты на самом деле вскоре ослепнешь, вопрос выходит за рамки гипотетических споров.

Какова была моя реакция?

Первым делом я задумался, не стоит ли покончить с собой. Но у меня нет склонности к самоубийству. Я никогда в жизни всерьез — или даже не всерьез — не помышлял о самоубийстве. Теперь я обдумал этот вопрос спокойно и с честью для себя должен сказать, не испытал к себе жалости. В конце концов, мне уже за шестьдесят, и чувствую я себя прилично — то есть чувствовал, пока мне не сказали о катастрофически ухудшающемся зрении. Я прожил неплохую жизнь, у меня было немало радостей, я пользовался литературным успехом, у меня двое отличных детей, несколько добрых друзей. В общем, мне, можно сказать, повезло. Может быть, лучше самому уйти, пока я не стал бременем для родных и друзей, пока мной не начали тяготиться? Но мои соображения не были сплошь альтруистическими. До сих пор я жил в свое удовольствие. Кому после этого хочется превращаться в беспомощного инвалида?

Ева часто меня спрашивала, чем я собираюсь заняться, когда достигну преклонных лет. Я ей сказал, что постараюсь устроиться в интернат для престарелых. Я присмотрел отличное заведение в Фулеме на Темзе. Там я собирался много читать — и не просто читать, а перечитывать великие книги. Это — источник огромного наслаждения.

В частности я собирался перечитать тетралогию Томаса Манна об Иосифе, "Войну и мир" Толстого и книги Пруста. Я также сказал, что надеюсь тайно сохранить членство в теннисном клубе и время от времени удирать туда, чтобы сыграть один-два сета. Ева неодобрительно покачала головой.

— Ты все шутишь. Беда в том, что ты в это веришь. Еще хуже то, что такая жизнь будет тебе полностью по душе.

Она была, разумеется, права. Я подозревал, что мой план может сорваться. Например, мне не удастся получить место именно в этом интернате, или после восьмидесяти пяти моя подача станет настолько беспомощной, что со мной никто не захочет играть. Но мне и в страшных снах не приходило в голову, что я когда-нибудь не смогу читать. Эта мысль была мне невыносима. Поэтому я и решил, что лучше будет потихоньку, без шума и суеты, покончить с собой.

Но как же Цица?

Мир отлично обойдется без меня, мое самоубийство пообсуждают и забудут, но привычный уклад жизни Цицы переменится. Нет, я не могу так с ней поступить. Она мне этого никогда не простит. И все же...

И тут я случайно услышал радиопередачу о двадцатисемилетнем офицере, который служил в Северной Ирландии и ослеп в результате разрыва бомбы. Мне стало стыдно. Он рассказал ведущему программы, что никогда не видел дочку, которая родилась после того, как он ослеп, но что чувствует у себя в руках ее тельце и это делает ее еще родней. Он рассказал, как постепенно приспособился к своей новой жизни. Когда ведущий опять упомянул его дочку, офицер не выдержал и заплакал.

— Да, — сказал он, — порой мне бывает немного трудно.

Если молодой человек может так храбро бороться со своим несчастьем, какое право имею трусить я? Перед ним еще долгая жизнь, а я хочу избежать нескольких оставшихся мне лет, потому что мне будет немного трудно.

И вдруг я по-новому взглянул на свою жизнь. Как удачно, что у меня такой маленький дом. Я столько раз жаловался, что мне не хватает, по крайней мере, одной комнаты. Как хорошо, что у меня ее нет! Меня никогда особенно не радовало, что мой дом — одноэтажный, но ведь для слепого человека это как раз то, что нужно, с точки зрения врача. Глазного врача. Жаль, конечно, что я не люблю музыку, но слушать музыку можно научиться.

Я завязал себе глаза и стал пробовать двигаться по дому на ощупь. Я без труда попадал туда, куда мне было нужно, но иногда спотыкался о стоящие на полу предметы — электрический камин или кофейный столик. Лежа в постели, я пробовал выключать свет не глядя — просто потянув за шнурок. Я это без труда проделывал сотни раз, не задумываясь. Но когда я сознательно поставил себе такую цель, у меня перестало получаться. Я не мог найти болтающийся шнурок, да и только. Но вообще-то в будущем у меня не будет необходимости включать или выключать свет.

Попытался я и печатать вслепую. Я пользовался пишущей машинкой всю жизнь, даже научился печатать на ней раньше, чем писать ручкой. Оно и понятно — нажимать клавиши легче, чем выводить буквы. Так что, казалось бы, научиться печатать вслепую не должно было составить труда. Я попробовал, и у меня ничего не вышло. Пальцы попадали не на те клавиши, и получалось что-то совершенно неудобочитаемое.

Если, как утверждают, сознание, что завтра тебя повесят, чудесным образом обостряет умственные способности, сознание, что ты скоро ослепнешь, ничуть не меньше стимулирует мыслительный процесс. Тут я хотел бы в пояснение сообщить о себе нечто, казалось бы, не имеющее к делу никакого отношения. За всю жизнь я никогда не задумывался

о своем возрасте — кроме того дня, когда мне исполнилось сорок лет. Тогда я впервые осознал, что не буду жить вечно. Эта мысль меня угнетала дня два-три. Я раздумывал о вечности, бессмысленности существования и неминуемой смерти. Но потом пожал плечами и принял свое сорокалетие как данность. Сорок так сорок.

Но в ходе этих глубоких размышлений я осознал лишь одно — что когда-нибудь умру. Мне и в голову не пришло, что наступит день, когда я не смогу жить нормальной жизнью здорового человека, не смогу играть в теннис, писать книги, ухаживать за женщинами — даже если эти ухаживания не всегда завершаются успехом. И тем более мне не пришло в голову, что я могу ослепнуть. Правда, я вообще не склонен размышлять о болезнях и несчастьях. Я годами не показываюсь врачу. Я никогда не проходил диспансеризацию, считая, что если начать думать о болезнях, то непременно что-нибудь подхватишь. И у меня даже никогда не было домашней аптечки.

Когда я попал теннисным мячом себе в глаз, моя партнерша посоветовала мне, вернувшись домой, промыть глаз борной кислотой. Я сказал, что у меня нет борной кислоты. Борная есть в каждой домашней аптечке, возразила она. Я ответил, что, может, оно и так, но у меня нет домашней аптечки. Сначала она мне не поверила, потом стала требовать от меня обещания, что завтра я ее куплю. Я отказывался это обещать. Всегда жил без аптечки и дальше так буду жить. К чему это глупое упрямство? — спросила она. Я считаю, ответил я, что стоит только купить аптечку, как с тобой начнут случаться разные неприятности. Человек не любит зря тратить деньги. Если уж потратил, то надо, чтобы покупка приносила пользу.

Кроме того, я всю жизнь отказывался слушать советы непрофессионалов. Если уж заболел, надо идти к врачу. Я в жизни не принимал снотворного, и единственное лекарство, которое держу в доме, — это аспирин. А иногда и аспирин кончается. Но теперь, в возрасте шестидесяти с лишним лет, я вдруг понял, что не только могу внезапно умереть, но что со мной может случиться нечто несравненно худшее: я могу стать инвалидом, калекой, ослепнуть. Я вспомнил своих юных подружек, которые почему-то благоволили ко мне, и решил, что таких знакомств надо впредь избегать. Одно дело — проводить время с немолодым мужчиной, и совсем другое — со слепым стариком. Эта мысль оказалась особенно удручающей.

Я прикинул свои финансовые перспективы. Если мне будут продолжать платить за переиздания (и часто переиздавать),

если на мой счет будет по-прежнему течь денежная струйка за право использования моих книг в публичных библиотеках (и хорошо бы, если бы эта струйка била посильнее), если я начну получать пенсию (до пенсионного возраста мне осталось совсем недолго) — что ж, всего этого должно хватить на жизнь. Кроме того, слепота может обернуться некоторой экономией денег. Я не смогу путешествовать, мне придется отказаться от машины, которая мне обходится недешево. Слепому человеку меньше нужно, с облегчением подумал я. И тут мне пришло в голову: а мертвому нужно еще меньше.

Я задумался. Достаточно ли серьезно я отношусь к угрожающей мне слепоте? Кажется, я над ней подшучиваю. С чего бы это? От отсутствия воображения, от того, что я просто не могу осознать весь ужас того, что меня ждет, или от врожденной неспособности вообще отнестись к чему-нибудь серьезно? Что это — храбрость или трусость? Я как будто пытаюсь приручить беду, не смея взглянуть ей в лицо, пытаясь встать на дружескую ногу со Слепотой и убедить ее, что мы, по сути дела, не являемся врагами, и мне нечего ее бояться.

Так оно на самом деле и было. Не мог я просто так смириться с неизбежностью. Кто-то спросил меня (кто-нибудь обязательно задаст такой идиотский вопрос), смогу ли я играть в теннис. "Разумеется, — ответил я, — только белой ракеткой"[1]. Что это я, черт побери, вытворяю? Острю на тему величайшей трагедии своей жизни? Да. Я так поступал всегда. С большим или меньшим успехом.

Друзья отнеслись к моей трагедии по-разному. Я не приставал ко всем подряд со своей бедой, но многие о ней знали, и, разумеется, я был благодарен тем, кто отнесся к ней с искренним сочувствием и заинтересованностью. Некоторые были потрясены и слишком громко и слишком жизнерадостно уверяли меня, что все это вздор и ничего такого со мной случиться не может. Другие, так же как и я, отказываясь признавать реальность, пытались шутить по этому поводу. Например, один мой приятель сказал:

— Тебе повезло. Тебя предупредили заранее и дали время на подготовку.

— Но я привык к своим глазам — ответил я ему. — Мне жаль будет их потерять, пусть меня об этом и предупредили заранее.

Потом у кого-то возникла мысль, что надо посоветоваться еще с одним специалистом. Я с ними согласился, но сказал,

1. В Англии слепые ходят с белой тростью. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

что подожду до первого октября, когда больница обещала сообщить мне окончательный диагноз.

— А зачем тебе ждать?

— Ну как же? Не зная первого диагноза, мне не с чем будет сравнить второй.

Этот аргумент убедил многих, кроме женщины-врача (мнение которой о врачах и физиотерапевтах я уже приводил), которая сказала, что я несу чушь и должен немедленно пойти к другому врачу.

Я пошел. Это был мистер Н., крупный специалист-офтальмолог, который консультировал в одной из наших знаменитых больниц. Я сразу проникся к нему доверием. Он принялся меня осматривать, и я заметил, что он быстро потерял интерес к тому глазу, который не был поврежден мячом. Атропин он залил только в правый глаз. В конце концов, он объявил:

— Ваш глаз поврежден теннисным мячом, который повредил сетчатку. Но сетчатка имеет удивительную способность самозаживляться. По-моему, она у вас это сейчас и делает. Избегайте всякого напряжения: нырянья, катания на водных лыжах, борьбы и особенно тенниса. И покажитесь мне через месяц.

Я спросил, правильно ли я его понял: даже в худшем случае, если я потеряю правый глаз, я все равно смогу видеть левым? Да, ответил он, вы меня поняли правильно.

Все зависит от точки отсчета. Если бы я за несколько недель до этого узнал, что мне грозит потеря одного глаза, я отнюдь не пришел бы в восторг. А сейчас я был счастливейшим человеком в Лондоне. За несколько дней до этого я получил письмо от брата, который живет в Нью-Йорке. В письме он напомнил мне, что когда-то, когда мы оба были очень молоды, я сказал ему, что надо старательно оберегать от повреждения пенис — он ведь у нас один; а глаза не так важны, в конце концов, их два. Да чего же я был дальновиден в возрасте девятнадцати лет!

* * *

Тем не менее я был твердо намерен пойти первого октября в больницу, чтобы узнать диагноз. Я считал, что к этому меня обязывает хотя бы элементарная вежливость. К тому же я хотел услышать, что́ они скажут теперь — потеряю я оба глаза или нет.

Но 21 сентября я получил письмо от медицинского секретаря больницы, который приглашал меня явиться 8 октября в отделение травматологии, где мне сделают — хотите верь-

те, хотите нет! — флюоресцеиновую ангиографию. В письмо была вложена листовка, в которой меня предупреждали, что в некоторых случаях *флюоресцеиновую ангиографию необходимо произвести чрезвычайно срочно* (курсив мой). В письме ни слова не говорилось о том, что 1 октября мне обещали сообщить результат этой чрезвычайно срочной процедуры. Не говорилось также, что у них что-то не заладилось и ангиографию надо провести вторично. Медицинский секретарь вообще, по-видимому, понятия не имел о том, что эту процедуру надо мной уже проделали. Я написал ему ответ, в котором говорилось, что я консультировался еще с одним специалистом, что знаю свой диагноз и не хочу отнимать у них больше времени. Офтальмолог мистер Н. впоследствии совершенно со мной согласился, сказав, что, по его мнению, это обследование в моем случае было бы совершенно бесполезно.

Но меня не покидало недоумение по поводу глазной больницы, которая считается одной из лучших в Англии. Впервые я пришел туда на прием в августе. Результат "чрезвычайно срочной" ангиографии, которую они собирались провести 8 октября, стал бы мне, видимо, известен 8 ноября. Что произошло бы у меня с глазами между августом и ноябрем, если бы их первоначальный диагноз оказался правильным? В конце концов, не могут же они ошибаться каждый раз! Что бывает с больными, которые не могут себе позволить обратиться к дорогому специалисту? Может быть, среди слепых людей, которые постукивают белой палочкой у нас на улицах, многие оказались в таком положении по вине нашего хваленого "бесплатного здравоохранения"?

* * *

Тем временем у меня совершенно зажил локоть.

— Хорошо, что вы полностью перестали играть в теннис, — сказал мне доктор С. — У большинства не хватает выдержки, и они продолжают играть. Это влечет за собой самые печальные последствия. Вам повезло, что из-за повреждения глаза вам пришлось совсем бросить играть.

Должно же иногда человеку и повезти!

С тех пор прошло несколько месяцев, глаз у меня совершенно выздоровел, и я опять могу играть в теннис. И класс игры понемногу улучшается.

* * *

Но дело со зрением обстоит совсем не так хорошо, как я изобразил на предыдущих страницах. К сожалению, я чересчур поддался оптимизму. Зрение у меня-таки ухудшается, хотя не

очень быстро. Я все еще могу читать (с лупой) и все еще могу играть в теннис (без лупы). Но я слишком поздно вижу мяч, и, если раньше я с гордостью называл себя игроком среднего класса, теперь я стал совсем плохим игроком.

Может быть, я все-таки потеряю зрение, может быть, нет. Этого не знает никто. Мне бы не хотелось ослепнуть. Человек эгоистичен и в первую очередь думает о себе. Но если я ослепну, жизнь Цицы резко изменится к худшему. Например, мне, может быть, придется приобрести собаку-поводыря, которая вконец отравит ей жизнь. Да разве способна она смириться с присутствием собаки, когда она так ревнива, что безжалостно гоняет даже Джинджера? Возможно, что для Цицы, в конечном счете, было бы лучше, если бы я покончил с собой.

* * *

Второе наше бедствие больше касается Цицы. Я вовсе не хочу сказать, что она сама участвовала в ограблении нашего дома. Я считаю ее вполне законопослушной кошкой. Но я не нашел в ней никакого сочувствия.

В тот вечер я вернулся домой около половины десятого. Меня тут же поразило зрелище сидящих мирком и ладком перед домом Цицы и Джинджера. У обоих на лицах было написано веселое изумление. Позднее я понял, что это выражение означало: "Мы всегда знали, что люди глупы и их поступки часто невозможно понять. Но это уже выходит за все рамки!"

Я обнаружил, что дверь, ведущая из дома во дворик, сломана, а в доме царит настоящий бедлам: ящики письменного стола выдвинуты и их содержимое выброшено на пол, одежда, висевшая в шкафу, и белье из комода тоже валяются на полу, несколько стаканов разбито, несколько стульев и кресел перевернуто. Кошки просто упивались этим зрелищем. Как весело залезать на кучи одежды или папок, как интересно изучать все эти предметы в их новом качестве! Кошки были явно на верху блаженства. Телевизор, магнитофон, проигрыватель и фотоаппарат были сложены у двери, но грабители не успели их унести — видимо, я неожиданно рано вернулся домой. Так что добыча им досталась весьма скромная: карманный калькулятор, несколько бутылок со спиртным и еще кое-какие мелочи. Я позвонил в полицию, и вскоре у меня появился очаровательный юноша, который прелестно выглядел в форме полицейского. Когда мы были детьми, нас часто одевали в матросские костюмчики; может быть, теперешние родители одевают своих отпрысков в полицейские костюмчики? Какую этот юнец мог занимать должность в полиции? Разве что практиканта в стажеры.

— Посмотрите на этот кавардак, — сказал я. — Неужели все грабители переворачивают дом вверх дном?

— Не знаю. Я в первый раз вижу ограбленную квартиру.

Я велел ему идти домой — мама, наверно, беспокоится. Ему давно уже пора бай-бай. На следующее утро ко мне пришел пролицейский из уголовного розыска и сказал, что число квартирных краж катастрофически возросло. Черт знает что творится, с недовольным видом пробурчал он. Если бы на свете было больше честных людей, было бы меньше квартирных краж. Я кивнул в знак согласия и, в свою очередь, добавил, что, если бы нечестных людей было еще больше, больше было бы и квартирных краж. Полицейский задумался, выпил виски и задумчиво сказал: "Возможно..." (Я отчетливо услышал эти три точки.) Мы премило проболтали часа полтора, после чего он вскочил и сказал, что ему надо бежать осматривать другие ограбленные дома. Через полчаса явился эксперт по дактилоскопии, обошел в поисках отпечатков пальцев весь дом, ничего интересного не обнаружил, но заверил меня, что это совершенно неважно, есть отпечатки или нет.

На этом расследование было закончено, а я взялся прибирать квартиру. Через месяц-полтора грабители снова наведались ко мне в дом и забрали все, что не успели унести в прошлый раз. И разгром учинили почище прежнего. Опять повторился тот же спектакль с расследованием: пришел следователь из уголовного розыска и эксперт по дактилоскопии. Разница состояла лишь в том, что на этот раз первым на мой вызов явился такой старый полисмен, что мне пришлось усаживать его в кресло. Я уже был жертвой с опытом и знал, чего ожидать. Я сказал следователю, что, конечно, сочувствую перегруженности полиции, но не могу понять, зачем они тратят время на пустые формальности. Может быть, им удалось бы поймать больше взломщиков, если бы они меньше суетились. Не могу сказать, чтобы предложенная мной реформа была встречена с пониманием.

Приятель, квартиру которого обкрадывали несколько раз, сказал мне:

— Дело даже не в том, что мне жалко украденного — я возмущен вторжением в свое жилище. Противно думать, что чужие люди хозяйничали у меня в доме.

Я ответил, что я не так возмущен вторжением в свой дом, как мне жаль украденных вещей. Но, поскольку одно не происходит без другого, спорить об этом бессмысленно.

Из-за краж нарушился привычный ритм жизни Цицы. Я уже не смел оставлять окна приоткрытыми (хотя они закреплялись в этом положении и снаружи их открыть было невоз-

можно), и Цица теперь не могла выходить и входить в дом, когда ей вздумается. Мне пришлось поставить охранную сигнализацию, и в полиции мне приказали оставлять у соседей набор из четырех ключей. Я отдал запасные ключи Бинки, и у меня не осталось ключей для Мэй, чтобы она могла приходить и кормить Цицу в мое отсутствие. Эта небольшая перемена сыграла, как впоследствии обнаружилось, роковую роль в жизни Цицы. И моей тоже.

— Удар по глазу и две кражи составляют законченную серию из трех несчастий, — говорили мне в утешение. — Теперь черная полоса закончится. Больше с тобой ничего плохого не случится.

Но вскоре у меня взорвался автомобиль (когда я находился внутри) и сгорел до тла. Тогда мои друзья решили, что две кражи надо было считать за одно несчастье, но теперь-то уж серия бедствий точно закончилась.

Вслед за этим произошло бедствие, гораздо более ужасное, чем все предыдущие. Но, возможно, оно принадлежало уже к следующей серии.

Исчезновение Цицы

— Не знаю, — смущенно сказал Бинки.

— Ты не знаешь, где Цица?

— Нет. Она исчезла.

— Исчезла?

— Вы уехали в пятницу. А во вторник она исчезла. С тех пор ее никто не видел. Я ее везде искал. Как в воду канула.

Я положил трубку. Этот разговор состоялся в воскресенье 5 июня 1977 года. Я приехал домой в 5:45 и тут же позвонил Бинки.

* * *

В пятницу 13 мая (многие потом говорили, что если я отправляюсь в дорогу в пятницу, да еще тринадцатого числа, то я просто напрашиваюсь на беду) я уехал в Гамбург на конференцию ПЕН-клуба. Потом поехал в Швейцарию, затем вернулся в Германию, заехал в Австрию и, наконец, возвратился домой.

В Мюнхене я узнал, что в Будапеште только что умер мой добрый друг актер Б. В 1939—1940 годах мы жили с ним в Лондоне в одной квартире, порой умирая с голоду, а порой закатывая пиры, и в обоих случаях усердно бегая за женщинами. Нам тогда удалось с помощью Ноэла Коуорда продать

пьесу Селзнику[1]. Написал пьесу я, а Б. должен был играть в ней ведущую роль. Но тут началась война, и, поскольку я отказался ехать с ним в Соединенные Штаты (хотя визы были у нас обоих), он вернулся в Венгрию. Годы войны были для него трудным временем, но тем не менее он стал ведущим актером страны, вроде как венгерским Лоуренсом Оливье. У него была прелестная жена и двое детей, которых он очень любил. В общем он прожил счастливую жизнь. И теперь я узнал, что он умер от рака легких.

Так на меня обрушилось сразу два бедствия: умер Б. и исчезла Цица. Я уже писал, что у меня не было третьего комплекта ключей, которые я мог бы оставить Мэй, чтобы она приходила и кормила Цицу. Единственный комплект я отдал Бинки. Когда у меня установили охранную сигнализацию, он был зарегистрирован в полиции как лицо, имеющее право входить в мою квартиру. Менять это все на две недели не имело смысла. К тому же Мэй говорила, что Цица ее практически забыла. А Бинки кошка знала очень хорошо.

После двух ограблений я главным образом был озабочен тем, чтобы предотвратить третье. Меня утешала мысль, что Бинки будет приходить в дом два раза в день. Кроме того, мою входную дверь ему было видно из окна. И я совершенно не беспокоился о Цице. Я знал, что ей не понравится сидеть одной в квартире, но все же считал, что тут ей будет лучше, чем в питомнике, берущем животных на передержку. Главное для кошки — жить на своей территории, и, поскольку она будет дома и ее будут кормить, ничего с Цицей не случится.

Поначалу, узнав об ее исчезновении, я не слишком расстроился. У меня вообще замедленная реакция. Когда случается что-нибудь неожиданное и страшное (например, взрыв в машине), я сохраняю олимпийское спокойствие. Когда мне сообщают какое-нибудь особенно печальное известие, я только киваю головой. Смысл этого сообщения доходит до меня не сразу. Через несколько часов меня вдруг охватывает смертельная усталость, ноги и руки наливаются тяжестью. И только после этого появляется эмоциональная реакция — хотя все еще не адекватная происшедшему.

Что могло случиться с Цицей? Задавило машиной? Тогда кто-нибудь обязательно это видел бы или нашел бы ее труп. Украли? Я слышал о бандах, крадущих кошек на мех. А у Цицы такая блестящая и красивая черная шкурка, не без гордо-

1. Ноэл Коуорд (1899–1973) — английский актер, писатель и композитор. Филип Селзник (1919–2010) — американский продюсер, киномагнат, писатель.

сти подумал я. А может, у нее случился сердечный приступ? Опять же кто-нибудь нашел бы ее труп и известил меня. Цицу хорошо знали в нашей части Фулема.

Бинки сказал, что Цица исчезла во вторник 17 мая, то есть за три недели до моего возвращения. Это не было похоже на одно- или двухдневную отлучку по своим кошачьим делам. Три недели! Тут уж не скажешь: "Вернется, никуда не денется!" У нее было время вернуться. Напрашивался вывод, что Цицы уже нет в живых.

Реакция наступила не сразу. Вечером я отправился в гости и весьма весело провел время, потягивая виски и болтая с друзьями.

Но когда я вернулся домой, до меня дошло, что Цицы у меня больше нет. Она не дожидалась меня за дверью, громко возвещая, что проголодалась, она не прыгнула в окно, увидев мое возвращение, откуда-нибудь из-под машины или со стены. Никто не требовал ужина, никто не забрался ко мне на ночь в постель.

Я увидел обрывок веревочки, который был нашей любимой игрушкой, и на глаза мне навернулись слезы. Я никогда больше не увижу Цицу, подумал я и заплакал.

Сердце мое разрывалось, но одновременно я злился на себя и стыдился своих слез. Когда я плакал в последний раз? Девять лет тому назад, когда умерла моя мать. В 1973 году умерла моя сестра Хеди. Я ее очень любил, но на ее похоронах не плакал. Когда мне сказали про смерть Б., я очень огорчился, произнес все подобающие случаю слова и переменил тему. Б. жил в Будапеште, я живу в Лондоне. Он немало значил в моей жизни: я знал, что в далеком Будапеште живет милый человек, который когда-то был мне близким другом и который теперь стал знаменитостью, чьи портреты часто появляются в венгерских театральных журналах. Но жизнью мы жили разной. А Цица была частью моей каждодневной жизни: она мяукала, когда хотела есть, сопровождала меня в магазины и ждала, когда я выйду из дома, под чьей-нибудь машиной. Она зависела от меня.

И все таки не чудовище ли я? Я спокойно воспринял известие о смерти Б., я даже не очень переживал во время долгого и мучительного умирания своей сестры. И вот плачу — в шестидесятилетнем возрасте — из-за смерти или исчезновения своей кошки, которая поначалу была моей только наполовину.

Я всячески поносил себя. Я не только чудовище, но к тому же еще и дурак! Меня всегда раздражала сентиментальная английская болтовня о ненаглядных кошечках. Я безбожно издевался над дурацким культом кошки в Англии. И вот я

сам... да если бы кто-нибудь сказал мне, что со мной такое может случиться, я бы ни за что не поверил.

Но все было бесполезно. Я всегда вступаю в спор со своими эмоциями с помощью доводов разума. И разуму часто удается выиграть этот спор. Но на этот раз в голове у меня упорно крутилась мысль: "Я никогда больше не увижу Цицу", и доводы разума были совершенно бессильны.

Когда меня спрашивали, с кем я живу, я всегда отвечал, что живу один. И вдруг я понял, что жил не один. Я жил с Цицей. Я поглядел в окно, надеясь на чудо. Но занавеска висела неподвижно.

Вот теперь я буду жить один.

* * *

На следующий день я почувствовал, что надо что-то делать. Но что? Я бросился к ближайшему газетному киоску и попросил разрешения повесить на стекле объявление о пропаже кошки, обещая вознаграждение всякому, кто хоть что-нибудь знает о Цице. Позвонила моя жена Лия. Мы с ней разошлись, но остались друзьями. Ее подруга, большой знаток кошек, говорит, что, когда избалованных кошек бросают одних, они впадают в жуткую депрессию, уходят из дома, и их часто подбирают жалостливые люди, приняв за бездомных. Но в конце концов, эти кошки возвращаются домой, бывает, не раньше, чем через год или два.

Я позвонил Мэй. То, что я от нее услышал, как ножом полоснуло меня по сердцу. Она сказала, что Цица несколько раз к ней приходила. (Видимо, у кошек память гораздо лучше, чем мы воображаем. Когда Мэй понадобилась Цице, та сразу про нее вспомнила.)

— В дом я ее не пустила, — сказала Мэй. — Мне не хотелось, чтобы она опять повадилась жить на два дома. Но она продолжала приходить. Мой сын Рики высказал предположение, что вы куда-то уехали. Этого не может быть, сказала я, он бы меня известил. Кто же станет заботиться о Чернушке? Однажды в шесть часов утра я услышала за дверью отчаянное мяуканье. Это была она. Я все равно не пустила ее в дом. Мне и в голову не приходило, что вы могли уехать, не сказав мне.

Все постепенно прояснялось. Цица была самой избалованной кошкой в Фулеме. Когда я ее вдруг бросил, она пошла к прежней хозяйке, но та ее прогнала. Бедная кошка, наверно, изнывала от горя.

— Что же мне теперь делать? — спросил я Мэй. Она была толковая женщина и хорошо разбиралась в кошачьих повадках.

— Теперь вам надо ее искать.

— Искать кошку в городе с десятимиллионным населением, в котором живет добрых пять миллионов кошек?

— Да не станет она бродить по всему городу. В Хайгейте или Илфорде ее быть не может. Она где-нибудь поблизости.

— А если она погибла?

— Тогда вы ее не найдете.

Ничего себе, подумал я. Одному разыскивать кошку в целом Лондоне! Я сплюнул. Какой вздор! Эта кошка довела меня до полного идиотизма. То начинаю плакать, то принимаюсь себя жалеть! Но убедить себя махнуть на это дело рукой я не смог.

Во второй половине дня я отправился на розыски Цицы. Со мной пошел приятель. Сначала мы двинулись по нашей стороне вверх по Фулем-роуд — я знал, что Цица никогда не перебегала эту улицу. Кошек в Фулеме живет уйма. Каждый день, проходя по улице, я встречал десятки различных кошек. Но на этот раз за первые полчаса мы не увидели ни одной.

— Погляди! — вдруг крикнул мой приятель.

На куче старой мебели сидела черная кошка. Я смотрел на кошку, кошка смотрела на меня. Мне она показалась незнакомой. Выражение ее лица было загадочное и высокомерное. Я подошел поближе. Она повернулась и ушла. Я постучал в ближайшую дверь. Открывшая мне женщина подтвердила: да, это ее кошка. У нее их целых четыре. Она обожает черных кошек, а других расцветок не любит. Когда я ей сказал, что потерял черную кошку, она прониклась ко мне сочувствием, записала мой телефон и адрес и обещала позвонить, если увидит незнакомую черную кошку.

Примерно подобным же образом отреагировали на мои просьбы и другие жители Фулема. А я-то думал, что люди будут пожимать плечами и отмахиваться: “Что ж теперь поделаешь? Ищите. Я-то как могу вам помочь?” Но ничего такого я не услышал. Все были очень озабочены пропажей Цицы. Это оказалось главным событием месяца — после юбилея королевы.

Мы с приятелем шли все дальше, выглядывая черных кошек и, наконец, дошли до газетного киоска. Мой приятель решил купить пачку бумажных салфеток. Киоскерша предложила мне повесить объявление и у нее. Чем больше, дескать, тем лучше. Я написал текст объявления, в котором опять обещал вознаграждение, подал его киоскерше и спросил, сколько мы ей должны.

— Двадцать пять пенсов.

— Но вы сказали, что столько стоят салфетки. А за объявление?

— Я прочла объявление. За него я ничего с вас не возьму.

— Но вы же таким образом зарабатываете на жизнь!

— Такой уж мой принцип. Я беру деньги за коммерческие объявления, но отказываюсь зарабатывать на чужом горе.

— В таком случае, мне остается только поблагодарить вас...

Я не смог договорить — боялся опять расплакаться.

Господи, да что это со мной делается? Совсем впал в старческое слабоумие, что ли? Куда девался прежний циник? Куда девался юморист? Черт бы побрал эту кошку!

* * *

В тот вечер я увидел черную кошку, которая сидела на стене моего дворика. Я выбежал из дома, но ее как ветром сдуло. Кто это был? Мне показалось, что она вдвое больше Цицы. Но, может быть, Цица поправилась? Может быть, она раздумывала, не вернуться ли домой, но убежала, вспомнив все те страдания, на которые я ее обрек? Кто знает?

Позвонил еще один приятель, выдал мне массу непрошенных советов и закончил рекомендацией: “Купи себе другую кошку”.

То же самое говорили и многие другие. Мне был непонятен ход их рассуждений. Я вспомнил историю, которую слышал много лет назад про Дьюлу Чортоша. Это был великий актер, гигант будапештской сцены, но очень неприятный, неуживчивый человек, настоящий мизантроп, который любил только свою мать и свою собаку. С собакой он жил, а с матерью обедал каждую среду.

И вдруг его собака умерла. Он был убит горем. Человек, известный своим холодным сарказмом и полной бесчувственностью, плакал, как ребенок. На следующий день за обедом мать попыталась его утешить:

— Не надо так переживать, Дьюла, — сказала она. — Немного оправишься и купишь себе другую собачку...

Дьюла посмотрел на нее с ненавистью во взоре.

— А когда ты умрешь, я пойду и куплю себе другую мамочку!

* * *

Когда стемнело, я опять отправился на поиски Цицы. Меня тревожила ее судьба, но еще больше тревожила меня собственная глупость и сентиментальность. Я призывал на помощь доводы рассудка: “Меня меньше огорчило известие о смерти Б., чем исчезновение Цицы, потому что я точно знал, что Б. умер. Со смертью уже не поспоришь. А Цица, может быть, жива. Тут еще есть надежда”.

И вдруг меня охватила ярость. Я впал в бешенство. Может быть, Цица почувствовала себя брошенной, но теперь-то брошенным чувствую себя я. Где же взаимная привязанность? Ну хорошо, она доказала, что я был не прав. Но если она жива, почему она не возвращается? Она-то мой адрес знает, а я ее — не знаю.

* * *

В четверг Мэй посоветовала мне поискать Цицу в южной части Фулема.

— Но она никогда не перебегала Фулем-роуд, — возразил я.

— В расстройстве могла и перебежать.

Я доверился интуиции Мэй и отправился на другую сторону Фулем-роуд. Возле фулемского парка я увидел двух молодых женщин, которые садились в "остин-мини". Я спросил их — без особой надежды — не видели ли они маленькую черную кошечку. Они проявили к этому делу живейший интерес. Нет, сами они черную кошку не видели, но несколько дней назад к ним постучалась девочка, которая ходила из дома в дом и спрашивала, не потерял ли кто-нибудь черную кошечку, которую нашла и принесла домой ее мать. Я не верил своему везенью. Нет, Мэй — просто прозорливица! Она послала меня на эту сторону дороги, и мой первый же вопрос принес реальные плоды. А чья это девочка? Нет, этого они не знают. Где она хотя бы живет? Этого они тоже не знали. У нее длинные черные волосы, и она наверняка живет где-нибудь неподалеку. Да-да, если они ее увидят или она опять постучит к ним в дом, они ее хорошенько расспросят и позвонят мне. Несомненно, Джеймс Бонд на основании этих сведений легко вычислил бы девочку. А мне оставалось только ходить из дома в дом, надеясь, что девочка была еще у кого-нибудь и что они знают, где она живет. Несколько человек вспомнили девочку, но, где она живет, не знал никто.

Одна женщина подала мне мысль:

— В парке сегодня детский праздник по случаю юбилея королевы. Может, девочка там?

Я отправился в парк, где праздник был в полном разгаре. Всем заправляла женщина в белом жакете. В данную минуту она загоняла детей на балкон, где их собирались фотографировать. Фотографирование заняло бесконечно много времени, но как только оно закончилось, женщина в белом жакете рассказала детям о моей пропаже и спросила, нет ли среди них той девочки. Ее не было.

Я уже собрался уходить, но тут кто-то подвел меня к миссис Бейнс, к ней, дескать, приходят все потерявшиеся в окру-

ге кошки. Я повторил миссис Бейнс свой рассказ, но она покачала головой.

— Нет, вашей кошки у нас в округе нет.

— Вы уверены? — спросил я.

Она была совершенно уверена.

— Вы что, знаете всех кошек в Фулеме?

Нет не всех, но всех потерявшихся кошек она знает. Все потерявшиеся, брошенные и вообще преданные хозяевами кошки направляются прямо к ней. Но откуда они знают ее адрес? Это уж их тайна, но адрес они знают. Короче, она совершенно уверена, что моей кошки в южном Фулеме нет. А как же история про девочку, чья мать нашла кошку? Она, наверно, нашла какую-то другую кошку.

Я опять принялся ходить из дома в дом. Почти все считали своим долгом уверить меня, что моя кошка обязательно найдется, но никакой конкретной помощи оказать никто не смог. Я вскоре осознал, что если юбилей королевы стоял у всех на первом месте, то моя кошка заняла второе. Незнакомые люди останавливали меня на улице и спрашивали, нашел ли я свою кошку. В мою дверь часто звонили и приносили кошек разных размеров и разной степени черноты. По телефону сообщали, что где-то неподалеку видели черную кошку.

Но случались и неприятности.

Однажды ко мне пришла дама и сказала, что видела черную кошку на Рикмер-авеню, совсем недалеко от нас. Мы вместе бросились туда. Действительно, на низкой каменной стене сидела черная кошка. Я взял ее на руки и принялся внимательно рассматривать. Может быть, это и Цица. А может, и нет. Я был в растерянности. И тут из дома выскочил сердитый мужчина.

— Что вы делаете с моей кошкой? — заорал он.

— Если это ваша кошка...

— Да, моя!

— И давно она у вас?

— Шесть лет! Хватит?

Дама, которая пришла за мной, прошептала мне на ухо:

— Какой противный тип.

— Дело в том, что у меня пропала черная кошка, — объяснил я.

— Это всем известно.

— Что ж, в таком случае...

— В таком случае вы хотите присвоить чужую кошку. Посадите ее обратно!

И хозяин кошки угрожающе шагнул ко мне.

Я сам себе показался профессиональным вором кошек. Хотел было рассказать ему историю о Чортоше, его матери и его собаке, но раздумал.

Другой неприятный случай произошел на противоположной стороне Фулем-роуд. Кто-то показал мне дом, где якобы живет человек, привечающий бродячих кошек. У него их, дескать, пропасть.

Я нашел этого человека в саду, где он окапывал розы, и спросил, не видел ли он маленькой черной кошки.

— Может и видел. Какие только не приходят.

— А вы не сможете ее поймать, если она придет снова?

— Я бы рад.

— Если вы поймаете мою черную кошечку...

— Если я поймаю вашу кошечку, — перебил меня мужчина, — я сверну ей шею. Я так со всеми ими поступаю.

— А мне сказали, что вы любите кошек.

— Я-то их люблю, а вот они меня — нет. Не знаю почему, но все проклятые кошки, что живут в Фулеме, да еще впридачу дюжина кошек из Челси и еще несколько из Патни, приходят гадить ко мне в сад. Не знаю уж, за что мне такая честь. Они являются десятками, сотнями, тысячами и превратили мой прекрасный садик в огромную кошачью уборную. Они погубили все мои цветы, все перерыли и обгадили. Если я поймаю вашу черную кошечку, я с особым наслаждением сверну ей шею.

Я хотел было заметить, что зато кошки даром унавоживают его сад, но воздержался и на этом закончил переговоры. Ясно, что здесь я ничего полезного не узнаю.

* * *

Я пошел купить кое-каких вкусностей в польском магазине деликатесов. Племянница хозяина магазина Эдди принялась меня обслуживать, но тут Эдди услышал мой голос, вышел из своей конторы и сказал:

— Ваша Цица ходит к моему соседу-мяснику.

Я бросился к Гарри-мяснику.

— Вы говорите про эту черную кошечку?

Даже в своем возбуждении я не удержался и спросил его:

— А откуда вы знаете, что она кошка, а не кот?

— Но я ж ее видел. Вы разве не можете отличить девочку от мальчика?

— Голых могу. Но если на обоих джинсы и у обоих длинные волосы — нет, не могу.

— На вашей кошке нет джинсов, — твердо сказал он. — Она частенько сюда захаживает. Я ей даю немного фарша. Если

бы я знал, что это ваша кошечка, я бы давно ее поймал. В следующий раз поймаю.

— Она от вас убежит.

— От меня не убежит.

— А если она больше не придет?

— Придет. Кстати, знаете, где она обретается?

— Не представляю.

— Вон в том проулке.

И он показал на проулок, ведущий от Вольдемар-авеню, параллельный моей улице. Я прошел через узкий проход до конца. У последнего дома сидела кошка тигровой расцветки. Эти дома фасадами выходили на Фулем-роуд, и в одном из них помещалась картинная галерея. Я вышел к фасаду и зашел в галерею. Оказалось, что тигровая кошка принадлежит хозяевам галереи, милой молодой паре. Они рассказали, что за последнее время у них на заднем дворе действительно часто появляется пугливая и голодная черная кошка. Я попросил их попробовать ее поймать. Нет, сказали они, когда мы ее увидим, мы просто вам позвоним. Не успел я вернуться домой, как раздался телефонный звонок. Черная кошка у них на заднем дворике. Через полминуты я уже был там. Я и не подозревал, что могу так быстро бегать. Но все равно опоздал. За десять секунд до моего появления черную кошку спугнул огромный кот, и она убежала. Я ходил в этот проулок по двадцать раз на дню. Но Цицы не увидел — если эта таинственная черная кошка действительно была Цицей. Мне несколько раз звонили из галереи, каждый раз я бежал сломя голову, но все равно опаздывал.

Тут я на улице встретил Мэй.

— Я видела Чернушку, — сказала она.

— Где?

— Перед нашим домом.

— Вы уверены, что это была Цица, то есть Чернушка?

— Что за вопрос! Конечно, уверена. И мой муж ее узнал. Я ее позвала, и она подошла ко мне. Но когда я попыталась взять ее на руки, она убежала. Она совсем одичала и всего боится. Но это точно была она.

Я был страшно обижен. Если Цица оказалась перед домом Мэй, значит, она прошла мимо угла моей улицы, откуда до моего дома не больше двадцати ярдов. Но ко мне она не зашла.

— Надеюсь, вы ее поймаете, — сказала Мэй.

— Бог с ней, и ловить больше не буду.

* * *

В четверть одиннадцатого во вторник 14 июля у меня зазвонил телефон. Это был мясник Гарри.

— Я поймал вашу кошку.

Через минуту я уже был в мясной лавке. Гарри обслуживал покупательницу. Увидев меня, он сказал:

— Она в подвале.

Сын Гарри Тони отвел меня в подвал, большое, хорошо освещенное помещение. С потолка на крючьях свисали туши быков и баранов. В углу, сжавшись и дрожа, сидела черная кошечка. Я взял ее на руки. Она не сопротивлялась, но и ничем не выказала, что узнает меня.

По дороге домой она стала бешено рваться у меня из рук. Я с трудом открыл дверь одной рукой, держа отчаянно сопротивляющееся животное в другой. Но все же мы благополучно вошли в дом, и я отпустил ее. Она бросилась под книжный шкаф — чего раньше никогда не делала.

Она все еще не узнавала меня, а я не узнавал ее.

Тут я должен объяснить, что точно так же, как некоторые люди не различают цветов, я плохо различаю лица. Я всегда помню, о чем я разговаривал с человеком, но не помню его лица. Вот если я увижу его раз двадцать, тогда, пожалуй, начну узнавать, и то больше по голосу, акценту, интонации или предмету, о котором он со мной заговорит ("Вы на днях не видели Шакльтонов?"), чем по лицу. В моем клубе у меня полно близких друзей, о которых мне известно все: их ежегодный доход, семейные секреты, тайные интрижки — но я никогда не знаю, с кем из них я разговариваю. А спрашивать после двадцатилетнего знакомства неудобно. Я даже не могу спросить общего приятеля, потому что он задумается: а знаю ли я, кто он такой?

Однажды я обедал с членом клуба, в котором сразу узнал бывшего министра финансов лорда Гардинера. Оказалось, что это Лоуренс Оливье. Я был потрясен до глубины души. Не узнать в лицо одного из самых известных людей в стране, лицо, которое я видел сотни раз — это уж чересчур даже для меня. Но впоследствии случилось нечто похуже. С группой кинодеятелей я отправился самолетом в Цюрих. Нас сопровождал представитель авиакомпании "Суиссэр". Мы знали, что в аэропорту нас встретит Питер С., представитель швейцарского туристического агентства. Представитель авиакомпании очень хотел с ним познакомиться. Когда самолет, уже приземлившись, подъезжал к зданию аэропорта, мы увидели около входа двух мужчин в макинтошах.

— Который из них Питер С.? — спросил представитель "Суиссэр".

Следовало бы сказать ему, что задавать такой вопрос мне совершенно бесполезно. Но я сидел у окна и внимательно

смотрел на встречающих. Я знал, что Питер С. небольшого роста толстенький человек, а эти оба были высокие и сухощавые. Бросив на них еще один взгляд, я заявил:

— Питера С. среди них нет.

Действительно, Питера С. среди них не было. Но один из них был мой сын Мартин.

Если уж я не узнал собственного сына, как я мог поручиться, что узнаю свою кошку? Кошек, в конце концов, различать даже труднее, чем людей. Эта кошка была по размеру наполовину меньше Цицы, которая пропала ровно месяц тому назад. Шерсть у нее не была шелковистой, и она явно не узнавала дома. Она пряталась в разных странных местах, куда никогда не забиралась раньше, не обращала внимания на свои кормушки (которые я так и не убрал). Тут пришла Миссис Стенгрум, которая убирает у меня в доме.

— Разве ты наша киса? — с сомнением в голосе спросила она, поглядев на кошку.

Кошка соскочила с дивана и спряталась под шкафом.

— Мне кажется, что это не она, — сказала миссис Стенгрум.

Я позвонил Бинки и попросил зайти. Он оглядел кошку и покачал головой.

— Эта кошка гораздо меньше Цицы.

— Она похудела.

— Наполовину?

— Значит, вы думаете, что это не Цица?

— Нет, это не она.

Господи Боже мой! Неужели мне придется жить с кошкой, не зная точно, Цица она или какая-то приблудная? Я позвонил Мэй. Ее не было дома, но после обеда она мне перезвонила. Я рассказал ей о своих затруднениях.

— Посмотрите ей на уши.

— Зачем?

— Вы что, собственную кошку не знаете? Ей в детстве вырвали в драке кусочек уха.

— Правого или левого?

— Правого. А может быть, левого.

— Вы что, собственную кошку не знаете? — спросил я.

Я сказал, что практически все кошки когда-нибудь подрались и у всех повреждены уши, и попросил Мэй прийти, осмотреть форму и размер повреждения и точно установить, Цица это или самозванка.

Она пришла. Еще стоя в дверях, она посмотрела на спрятавшуюся под креслом кошку и сказала:

— Привет, Чернушка.

— Посмотрите ее ухо.

— Да зачем мне смотреть ее ухо? Я и так знаю, что это Чернушка.

— То есть Цица?

— Нет, Чернушка.

Но она все-таки посмотрела ухо.

— Ну, конечно. Никаких сомнений быть не может. Конечно, это Чернушка.

Мэй ушла. Но меня не убедила. Возьму в дом чужую кошку, а потом, месяцев через восемь, как предсказывает подруга моей жены, объявится настоящая Цица. Со мной всегда случается что-нибудь подобное.

И вдруг, как всегда после больших треволнений, я почувствовал страшную усталость и лег на диван. Сколько я всего перенес из-за этой проклятой кошки (если это действительно та самая проклятая кошка)! Я из-за нее плакал, страдал от потери близкого существа, испытал самые разнообразные чувства: печаль, горе, ярость. Я чувствовал себя брошенным. Я стыдился самого себя; может быть, это и глупо, но мне было стыдно, что какая-то кошка превратила меня в старого сентиментального дуралея. В то же время я был доволен. Значит, я еще способен испытывать нормальные человеческие чувства. А я уж было начал в этом сомневаться. Может быть, я и не нашел Цицу, но, по крайней мере, нашел самого себя. С другой стороны, если я нашел *такого* себя, не лучше ли мне снова его потерять?

Я заснул. Когда я проснулся, Цица лежала у меня на груди, положив правую лапку мне на левое плечо и, как встарь, полуобнимая меня.

Теперь у меня уже не оставалось сомнений. Да, это Цица.

Очередное исчезновение

Три дня я не выпускал Цицу на улицу. На четвертый я открыл дверь почтальону, и она стрелой проскочила у меня между ног и исчезла в кустах. Я и охнуть не успел. Но через час она вернулась, более того, вспрыгнула в окно, что еще раз подтвердило, что это была Цица, и никто другой.

Это быстрое возвращение успокоило меня: значит, ее можно выпускать гулять. Но когда я ее снова выпустил, она опять исчезла. Прошло два часа, четыре, целая ночь — а Цицы все не было.

— Дьявол! — выругался я, но особенно волноваться не стал. Не потому, что больше ее не любил, но сколько же мож-

но волноваться? За последние недели я истратил свои стрессовые резервы до последней капли. Кроме того, я знал, что она жива-здорова и находится где-нибудь поблизости.

На следующее утро зазвонил телефон. Женский голос спросил:

— Вы нашли свою кошку?

— Я ее не только нашел, но и снова потерял.

— Она у нас. — Женщина назвала адрес. Она жила на Мюнстер-роуд — совсем близко.

Я пошел к ней.

Дверь открыла девочка и позвала мать.

— Сейчас я ее принесу. Я заперла ее в уборной. В доме я ее оставить не могла — моя собственная кошка разорвала бы ее в клочья.

Она рассказала мне, что прошлым вечером, придя домой, нашли на пороге дрожащую черную кошечку.

— Но как же вы узнали мой телефон?

— Утром я пошла в парикмахерскую и увидела ваше объявление в витрине журнального киоска.

Это был тот самый киоск, хозяйка которого отказалась взять деньги за объявление. Она была очень довольна, когда я рассказал ей, как она мне помогла.

Я решил купить Цице ошейник и попросил хозяина магазина выгравировать на диске ее имя и мой телефонный номер. Но колокольчик с ошейника попросил снять.

— Зачем? — спросил он.

— С колокольчиком она не сможет ловить птичек.

У него на лице отразилось негодование. Не могу сказать, чтобы я был очень доволен, когда Цица впрыгивала в окошко, держа в зубах птичку, которую потом пожирала с перьями и когтями. Но, по крайней мере, охота на птиц заложена в ее кошачьей природе, тогда как люди отстреливают тысячи птиц из чистого удовольствия, вовсе не повинуясь зову природы. Мне казалось жестоким заставить животное ходить с колокольчиком на шее, который возвещает о каждом его шаге. Может быть, это и нравится коровам — хотя и в этом я сомневаюсь, — но уж для кошки это наверняка невыносимо. Кроме того, я слышал, что, хотя этот колокольчик и доводит кошек до безумия, птичек ловить он им не мешает.

Больше уже Цица не исчезала. Видно, ночь, проведенная в уборной, излечила ее от бродяжничества. Она обосновалась у меня в доме и стала такой же наглой и высокомерной, как раньше. Она сидела на подоконнике и надменно наблюдала за происходящим на улице, пренебрежительно встречая восхищенные взгляды прохожих. Она сопровождала меня по

магазинам, спала у меня на груди, положив правую лапку мне на левое плечо, играла со мной в веревочку и безжалостно лупила Джинджера по морде, когда он осмеливался зайти в дом. Джинджер же все равно приходил к нам два раза в день, покорно принимал затрещины, медленно подходил к плошке Цицы и доедал все, что там оставалось.

Красавицей Цицей восхищались все соседи, но за эгоизм, самомнение и вздорность ее ненавидели все соседские кошки. Так или иначе, наши треволнения были позади, и мы опять зажили тихой спокойной жизнью. Но ненадолго.

Р*адостное событие?*

До тех пор, пока Цица не забеременела.

Вскоре после ее возвращения я стал замечать, что она толстеет. Я сказал об этом двум-трем друзьям, но они только смеялись:

— Ты всегда ее баловал и перекармливал, а с тех пор, как она нашлась, стал баловать еще больше. Она просто слишком много ест — вот и толстеет. Невелика загадка.

Но Цица в конце концов так округлилась, что просто хорошим питанием это объяснить было нельзя. У нее вырос огромный живот, и, в конце концов, до меня дошло: видимо, она беременна. Но как это могло случиться? Увидев на другой стороне улицы группу болтающих женщин, которые отлично разбирались в кошках, я подошел к ним.

— Мне кажется, что моя кошка беременна, — сказал я.

Женщины расхохотались:

— Кажется?

Ну чего тут хохотать? Цица не могла забеременеть, потому что в юности ее стерилизовали. Об этом мне говорила Мэй. Я знал Цицу уже пять лет, и если бы ее не стерилизовали, то она ежегодно приносила бы котят, даже, глядишь, и по два раза в год.

— Иногда ветеринар делает стерилизацию небрежно, — сказала одна из Всезнающих женщин, — и у кошки через некоторое время появляются котята.

Через которое “некоторое”? Через пять лет?

Может быть, и через пять.

Были высказаны многочисленные и разнообразные гипотезы. Мэй еще раз повторила, что Цицу стерилизовали и никаких котят у нее быть не может. Моя жена Лия не очень хорошо разбирается в кошках, зато с наблюдательностью и здравым смыслом у нее все в порядке. Она заявила, что Цица,

несомненно, беременна. Приехавшая в Лондон моя приятельница Соня, художница из Берлина и большая поклонница Цицы, решила подойти к вопросу чисто прагматически. Кто-то сказал ей, что если Цица беременна, то, судя по ее размерам, беременность зашла достаточно далеко и определить ее совсем не трудно. Стоит мягко приложить руку к ее животу, как почувствуешь движения котят внутри. И Соня принялась экспериментировать. Она потрогала животик Цицы и сказала — да, движения определенно чувствуются. Потом повторила опыт — и на этот раз ничего не почувствовала. На третий раз Соня опять почувствовала движения, на четвертый — опять нет. И, наконец, пришла к выводу: черт ее знает!

Двое свидетелей Иеговы[1] постучали мне в дверь и попытались продать свой журнал "Уочтауер". Я купил журнал, чтобы от них отвязаться, но они требовали, чтобы я впустил их в дом и позволил объяснить содержание журнала и вообще обратить меня в их веру. Я им сказал, что мне некогда их слушать, у меня более важные дела. Более важные, чем моя душа? Гораздо более важные, ответил я. И рассказал им о своих затруднениях. Беременна Цица или нет? А если беременна, то как это объяснить? Как может забеременеть стерилизованная кошка?

Одна из свидетельниц, высокая тощая англичанка, подошла к Цице, пощупала ее и твердо заявила:

— Ваша кошка, несомненно, беременна. И объяснить это очень просто — Господь Бог сотворил чудо.

Пожалуй, более разумного объяснения до сих пор никто не выдвигал. Опасаясь, что худая свидетельница сейчас заговорит о непорочном зачатии, я купил еще один журнал и поспешно выпроводил их из дома. Миссис Стэнгрум предложила более земную, но и более тревожную теорию:

— Да не наша это киса — я всегда это говорила.

Мало мне сомнений по поводу беременности, не хватало еще опять усомниться, Цица это или нет! К тому времени к ней вернулись многие ее привычки и замашки, и у меня не было и тени сомнения, что это — Цица. Но мне и раньше приходилось ошибаться. И я знал, что чем более ты в чем-нибудь уверен, тем полезнее добрая доза скептицизма. Вопрос стоял просто: если это Цица, то как она ухитрилась забеременеть? А если это не Цица, то кто это, черт побери?

Но я скоро сообразил, что напрасно ломаю голову. Теория Чортоша сюда не подходит. Неважно, Цица это или дру-

1. "Общество свидетелей Иеговы" — христианская секта, считающая, что весь мир — царство Сатаны и лишь их общество праведно. Секта занимается активной миссионерской деятельностью.

гая кошка. Я признал в ней Цицу, я обращался с ней, как с Цицей, я любил ее, как Цицу. Для меня она была *моей* Цицей — так какая разница, кто она на самом деле?

Я вспомнил, что Цица всегда была совершенно равнодушна к родичам обоего пола и не подпускала близко ни проявлявших амурные намерения котов, ни кошек. Теперь же она стала все чаще отлучаться из дома и однажды даже не явилась ночевать. Но и об этом не стоило ломать голову. Она прожила на улице больше месяца, и, если ее добродетельные устои пошатнулись, это произошло за время моего отсутствия.

Я сделал для себя два вывода.

Вывод первый: Если Цица беременна, ей требуется особое внимание и забота. Ее котят я буду считать членами нашей семьи. О том, чтобы их уничтожить, не может быть и речи. Сколько котят обычно приносит кошка? Четыре? Пять? Постараюсь найти им хороших хозяев. А тех, которым не найду, оставлю у себя. Нельзя сказать, чтобы эта перспектива меня особенно радовала. Я не возражал держать одну кошку, но мне не хотелось заводить кошарню. Да и Цице это, скорей всего, не очень понравится. Она наверняка будет ревновать меня даже к собственным котятам.

Вывод второй: Есть очень простой способ узнать, беременна Цица или нет. Для этого не надо советоваться с фулемскими всезнающими кумушками, не надо полагаться на Сонины эксперименты или уверовать в чудеса. Надо просто показать Цицу ветеринару. И я позвонил ветеринару, который жил неподалеку. Секретарша велела мне принести Цицу в среду в пять минут шестого. Не в пять, а в пять минут шестого. Надо же, какой они требуют от меня пунктуальности! Я не знал тогда, сколько работы у ветеринаров и как часто они могут уделить пациенту не больше двух минут. Собственно говоря, не было бы ничего удивительного, если бы секретарша велела мне прийти в пять часов семь минут и тридцать восемь секунд.

В среду после обеда я тщетно пытался работать, но каждую минуту звонил телефон. Кроме того, меня беспокоило отсутствие Цицы. Она ушла утром и до сих пор не вернулась. Вот уже два часа, а ее все нет. Три. Чертова кошка, когда она нужна, тут-то ее и нет! Мы опоздаем к ветеринару. Приедем в восемь минут шестого и окажется, что наша очередь уже прошла.

В половине пятого зазвонил телефон.

— Автомагазин Таннеров, — сказал голос в трубке. Этот магазин помещался почти напротив меня на другой стороне Фулем-роуд. Я никогда не имел с ними дела. Наверно, они узнали про взрыв у меня в автомобиле и хотят предложить мне купить у них машину. Я покупаю костюмы у “Братьев Мосс”, которые

находятся в нескольких шагах ходьбы от клуба "Гаррик", справа. А свой новый автомобиль я купил в магазине фирмы "Рено", который находится в нескольких шагах от клуба слева. Братья Мосс были бы счастливы, если бы их покупатели выбирали костюмы так же быстро и без волокиты, как я выбрал машину. Так или иначе, я купил новую машину уже через два дня после взрыва, и магазин Таннеров безнадежно опоздал. Тут я вспомнил, что несколько дней тому назад они оставили на моем автоответчике просьбу позвонить. Упорные люди!

— Автомагазин Таннеров, — сказал голос.

— Я вас слушаю.

Оказалось, что они звонят не по поводу машины, а по поводу Цицы.

— У вас есть маленькая черная кошка?

— Есть.

— Ее только что перед нашим магазином сбила машина.

Между жизнью и смертью

Не глядя по сторонам, я ринулся через дорогу, и меня самого чуть не задавили.

Цица лежала на тротуаре. Она не кричала, не стонала, но было видно, что ей страшно больно. Около нее на земле расплылась страшная коричнево-красная лужа — видимо, кровь, смешанная с содержимым внутренностей. Но Цица была жива, и никаких внешних повреждений я не видел. Она непрерывно моргала глазами, явно была в ужасе, но не издавала ни звука. Когда я к ней подбежал, она подняла голову. Она могла шевелить головой и передними лапами, но зад был неподвижен.

— Вам придется ее усыпить, — сказал один из собравшихся зевак таким тоном, будто ему эта мысль доставляла огромное удовольствие. — У нее сломана спина. Видите — она не может двигать задними лапами.

Я вгляделся. Нет, она пошевелила задней лапой — с трудом, но пошевелила.

— Мы вызвали ветеринарную "скорую помощь", — сообщил мне другой человек.

Девушка лет двадцати сидела на корточках около Цицы и гладила ее. Она была явно страшно расстроена.

Продавец из автомагазина рассказал мне, как это произошло. Оказывается, Цица повадилась заходить к ним в салон. Видимо, за тот месяц, что она жила на улице, она расхрабрилась и уже не боялась перебегать Фулем-роуд. Если вы помните, еще котенком, когда она жила у Мэй, ее сшибла машина — почти на

том же месте, что и сейчас. После этого она много лет не отваживалась переходить улицу. Но ей нравилось бывать в автосалоне. Покупатели обращались с ней ласково. Она усаживалась на крышу какой-нибудь машины, а если дверца была открыта, запрыгивала внутрь и даже забиралась на колени покупателя, пока тот договаривался с продавцом. Однажды ее нечаянно заперли в салоне, не заметив, что она спит в автомобиле, — вот тогда-то она и не пришла домой ночевать. В другой раз ее опять заперли в салоне, но один из продавцов вернулся за чем-то часов в двенадцать, услышал ее мяуканье и выпустил ее. На следующий день этот продавец позвонил мне (у Цицы на ошейнике был мой номер телефона), но я не обратил внимания на его просьбу перезвонить.

В тот день (28 сентября 1977 года) Цица провела в салоне несколько часов, потом отправилась домой и попала под машину. Ее сбил белый автомобиль, который вел начинающий водитель.

— Он не так уж быстро и ехал, — сказал мужчина, предложивший усыпить Цицу. — Опытный водитель успел бы остановиться. Не повезло вам.

— Ох уж эти начинающие! — воскликнула женщина из толпы таким тоном, точно начинающие водители — источник всех зол на свете.

Водитель не остановился и поехал дальше в направлении Уэст-Энда. Двое молодых людей, которые видели, как он сшиб Цицу, вскочили в свою машину и помчались за ним. Они догнали белую машину на перекрестке.

— Я сказал ему, что он сбил кошку, возможно убил ее, — сказал мне один из этих молодых людей.

— Ну и что он ответил?

— Он сказал, что ему наплевать.

Из толпы спросили:

— А номер вы его записали?

— Записал.

— Ну и какой он?

— Не скажу. К чему вам его знать?

Он был прав. Это было ни к чему. Во первых, я собирался спасать Цицу, а не судиться с начинающим водителем. Во-вторых, за сбитую кошку ему не полагалось никакого наказания. Водитель, сбивший собаку, обязан остановиться. А сбитые кошки не считаются. Можете спокойно ехать дальше.

Тут девушка, сидевшая возле Цицы на корточках, которая до этого не произнесла ни слова, воскликнула:

— На него надо подать в суд!

— Зачем? — спросил кто-то.

— Чтобы люди знали, что нельзя безнаказанно сбивать животных.

В том-то и дело, что можно.

Ветеринарная "скорая" все не появлялась. Я пошел домой и позвонил им еще раз. Да, сказали мне, машина уже выехала. Я вернулся к Цице, и тут действительно подъехала "скорая помощь". Щофер очень мягко и бережно поднял Цицу. Приняв его за ветеринарного фельдшера, я спросил его, словно оракула, какие у Цицы повреждения. Но он сказал, что это может выяснить только врач. Я рассказал ему про ее непонятную беременность.

— Да, — сказал шофер, — если стерилизацию сделали не совсем тщательно, то бывает, что кошка через несколько лет приносит котят. Но кроме того, что кошка толстеет, есть же и другие признаки беременности. Вы ничего такого не замечали?

Другие признаки? Конечно, замечал. У меня вдруг прояснилось в голове. В последние недели Цица стала гораздо ласковее. Она вспрыгивала всем на колени, чего раньше никогда не делала. Она рыскала по темным углам, видимо, в поисках места, где можно будет окотиться. Я собирался, как только ветеринар подтвердит факт ее беременности, купить ей удобную корзинку. Но теперь она ей уже не понадобится. Котята, наверно, погибли. Но в остальном шофер прав. Все сходится.

Было двадцать две минуты шестого. Шофер велел позвонить в ветлечебницу в шесть и уехал вместе с Цицей.

За эти двадцать восемь минут я понял, что расстроен меньше, чем когда Цица исчезла. Как странно! — подумал я. Ведь когда ее не было, я не знал, жива она или мертва, но она объявилась живой и здоровой. А теперь я знаю, что она тяжело травмирована и что ее жизнь висит на волоске. Но я меньше расстроен, потому что в этом нет моей вины. Похоже, что моя собственная вина или невиновность значат для меня больше, чем жизнь или смерть Цицы.

* * *

В шесть часов я позвонил в ветлечебницу. Мне сказали, что у Цицы, по-видимому, перелом тазовых костей. Сейчас ей делают рентгеновский снимок Я спросил, может ли выжить кошка, у которой сломан таз.

— Таз, скорей всего, срастется, — ответила медсестра. — Но нас беспокоит другое. Пожалуйста, позвоните через час.

Я позвонил, и на этот раз со мной разговаривала женщина-врач. Цице сделали рентгеновский снимок: у нее многочисленные переломы тазовых костей. Это достаточно серьезно, но таз срастется. Если не обнаружится ничего другого,

она выздоровеет. Однако весьма вероятно, что у нее также поврежден позвоночник. На рентгеновском снимке такие повреждения разглядеть невозможно, и точно это станет известно только дней через пять-шесть.

— Есть и другие осложнения, — добавила она.

— Связанные с беременностью?

— Какой беременностью?

Я объяснил.

— Я осматривала ее с точки зрения переломов, а не беременности, — сказала она. — Но когда мы делаем снимок позвоночника, на нем видна и брюшная полость. Подождите, я пойду взгляну на снимок.

Я ждал, затаив дыхание. Если кошка все-таки беременна, то, возможно, что это и не Цица. Станет ли мне легче, если обнаружится, что умирающая кошка не Цица? — спросил я себя.

Ветеринарша взяла трубку.

— Нет, она не беременна.

— Почему же она так потолстела?

— Она уже не молода, и вы ее перекармливали.

Я вспомнил свой разговор с шофером, а также, что Цица за последнее время стала чересчур ласковой и что она шарила по темным углам. Картина у нас с шофером получилась стройная, но, как это часто бывает, стройная теория оказалась неправильной.

— Какой у нее шанс выжить? — спросил я врача.

— Я боялась, что вы это спросите. Я не знаю. Это станет ясно дней через пять.

* * *

Через два дня я понял, что в душе уже предал Цицу.

Мой старый друг Джордж Фалуди, когда его жена умирала от рака, написал трогательное, прекрасное и жестокое стихотворение. Они провели последние недели ее жизни в Италии. Джордж был в страшном горе. Он любил жену и знал, что от этой страшной, разрушительной болезни нет спасения. Но глубоко внутри, под нежностью и любовью, у обоих скрывалась жгучая ненависть. Она не могла смириться с тем, что он будет продолжать наслаждаться жизнью, когда ее зароют в землю, а он мечтал о Венеции. Если жена умрет скоро, он успеет еще раз увидеть Венецию до наступления осенних холодов. Конечно, очень жаль, что она умрет, но, если уж ей суждено умереть, почему бы ей не сделать это побыстрее? Мы все порой ощущаем такую жестокую раздвоенность по отношению к любимым людям, но великий поэт Фалуди нашел в себе честность и смелость выразить ее в стихотворении. Я, конечно, на-

ходился не в столь трудном положении. Мне грозила смерть не жены, а всего лишь кошки. Я не мог сравниться с Фалуди ни по силе воображения, ни по темпераменту, и я не испытывал такого, как он, отчаяния. Но все равно я предал Цицу. Я, конечно, хотел, чтобы она выздоровела. Но, с другой стороны, если она все-таки умрет, это развяжет мне руки. Я опять смогу путешествовать. Я желал Цице выздоровления. Но я ведь никогда не собирался заводить кошку.

Что это было? Бесчувственность? Или я таким образом готовился к потере Цицы? Заранее себя, так сказать, утешал?

И что это за лицемерная фраза: "всего лишь кошка"? Неужели мы ценим (и должны ценить) даже ненавистных нам людей больше любимых нами животных? Само собой, если бы возникла дилемма, чью жизнь спасать — Цицы или Адольфа Гитлера, я выбрал бы Цицу. Но это ни о чем не говорит, хотя бы в силу анахронизма: Цица родилась через четверть столетия после смерти Гитлера. К тому же Гитлер был столь одиозной личностью, что его нельзя приводить в пример. Да и трудно представить себе ситуацию, в которой возникла бы подобная дилемма: спасать фюрера или Цицу. Но мы вечно твердим о том, что человеческая жизнь священна, а поступает человечество так, словно она не стоит ни гроша. А как насчет жизни животного? Неужели человеческая жизнь более священна лишь потому, что мы, люди, ставим себя выше кошек, лошадей и китов? Эти животные не утверждают, что жизнь кошки, жизнь лошади или жизнь кита священна, но, каковы бы ни были их взгляды на этот счет, они никогда не убивают себе подобных. Ну признайтесь, положа руку на сердце: случись пожар, кого вы будете спасать — своего злейшего врага-человека или свою любимую собаку?

* * *

На следующее утро я пошел навестить Цицу в ветлечебнице. Там нет определенных часов для посещения — врачи и сестры слишком заняты, но люди они добрые и допускают посетителя к больному, если тот находится в тяжелом состоянии. Ветлечебница ничем не отличается от больницы, кроме того что ее пациенты — животные. Нам пришлось немного подождать (со мной пришла Соня), затем сестра провела нас по коридору и открыла дверь. Мы увидели небольшую комнату, дальняя стена которой была в несколько рядов уставлена клетками с больными кошками. Сестра подвела нас к клетке, в которой находилась Цица. Кошка была в полубессознательном состоянии — видимо, ей кололи обезболивающее. В отличие от меня, она меня сразу узнала. Сестра открыла дверцу клетки, и Соня стала гладить Цицу по голове. Это кошке яв-

но нравилось, но она не замурлыкала. Нам позволили побыть около нее минуты две. Когда мы пошли к выходу, Цица подняла голову и посмотрела нам вслед.

Я спросил сестру, как они оценивают состояние Цицы.

– Позвоночник, кажется, в порядке, а это – самое главное. Переломы тяжелые, но они срастутся. Но у нее могут быть еще и внутренние повреждения. Иногда у них развивается самопроизвольное извержение кала. Такую кошку держать вы не сможете. Не советую и пробовать – ее жизнь будет сплошной мукой. Но будем надеяться на лучшее.

У выхода висел прейскурант расценок за услуги ветлечебницы. В нем было и безболезненное уничтожение. Для кошек эвтаназия разрешена. Вы можете приговорить свое домашнее животное к смерти, и это вам обойдется всего в два фунта семьдесят пять пенсов.

* * *

Привожу несколько дневниковых записей, которые я сделал во время болезни Цицы.

29 сентября (день, когда мы в первый раз навестили Цицу). Вечером опять ходил к Цице. Меня не хотели пускать, но сестра из регистратуры отвела меня к ней. Цица была под сильным действием наркотиков. Я погладил ее через решетку. К дверце была прикреплена записка врача: "Немедленно меня известить в случае моче- или калоизвержения".

30 сентября. Был у Цицы в половине седьмого утра. Она не так напряжена, выглядит веселее. Обезболивающего ей не давали. Пописала. Все счастливы. Сестра сказала, что угроза жизни не миновала – до этого еще далеко, но шансы на выздоровление возросли.

Один приятель сказал мне, что, если Цица останется калекой, мне надо будет ее усыпить. Как я ненавижу этот эвфемизм! Неужели я должен приговорить мою кошечку к смерти только потому, что она будет немного хромать? Если это зависит от меня, Цица будет жить.

1 октября. В ветлечебнице меня отказались пустить к Цице – "она очень беспокойна". Я спросил сестру, хороший это признак и́ли плохой. Этого она не знала, сказала только, что "ее состояние среднее". Ну как в любой больнице!

3 октября. Сегодня видел Цицу. Меня провела к ней старшая сестра и вынула ее из клетки. Это Цице не понравилось, и она потянулась назад. Старшая сестра сказала, что Цица чувствует себя лучше, чем они смели надеяться. Все физиологические функции в норме, и, если не произойдет осложнений, через неделю, максимум две, можно будет взять ее домой.

Старшая сестра еще добавила, что кошки в ветлечебнице привыкают к своим клеткам и не любят, когда их оттуда вынимают.

Воскресенье. 9 октября. Привез Цицу домой. В приемное отделение ее вынесли в коробке. В машине она немного попискивала.

Цица вроде бы счастлива, что опять дома, но хромает так, что больно смотреть. Каждый шаг причиняет ей боль. Но когда я открыл дверь, она стрелой вылетела на улицу. Даже не понимаю, как она спустилась по ступенькам. Обратно на них забраться она уже не смогла, и я внес ее в дом на руках.

Квадратные уравнения

— Вообще-то я не люблю писателей, — сказала мне как-то одна умная женщина. — Вечно они за тобой наблюдают, вечно собирают материал для своих книг. У них к каждому человеку корыстное отношение — нельзя ли вставить его хотя бы в качестве второстепенного персонажа в следующую книгу?

— Это касается только романистов, — сказал я. — Меня можете любить без опаски.

— А вы сколько написали романов?

— Три, — нехотя признался я.

— Ну вот!

Крыть мне было нечем. Ее обвинения в какой-то мере верны и в отношении меня. Как-то на днях я выехал на машине из гаража, и Цица едва успела выскочить из-под колес. Она утратила свое прежнее проворство, и я страшно перепугался. Но когда я поехал дальше, мне пришло в голову, что, если бы моя любимая кошка умерла под колесами моей собственной машины, у меня была бы драматичная и неожиданная концовка для этой книги (я тогда уже начал ее писать). На секунду я даже пожалел, что этого не случилось.

Эта мысль мелькнула и тут же исчезла. Но я не могу отрицать, что она-таки мелькнула. С другой стороны, столь мелодраматическая и сентиментальная концовка совсем не в моем вкусе. Я тогда только что прочитал новый роман Грэма Грина "Человеческий фактор", и он мне понравился, хотя не могу сказать, что я пришел от него в восторг. Истории про шпионов мне порядком приелись. Их читать уже просто скучно, да и правдоподобия в них мало. Я знаю, что шпионы существуют, что их даже много. Слишком много шпионов и слишком мало достойных их усилий секретов. Но в каждодневной жизни нам попадаются не шпионы, а бухгалтеры, бакалейщики, сапожни-

ки, инженеры, адвокаты и плотники. В каждодневной жизни людей заставляют страдать любовь, ревность, обманутое доверие, честолюбие, разочарование, унижение, гнев и ненависть, а вовсе не убийства, погоня за шпионами, переход границ под видом слепых и бегство в Москву. Поразмыслив, я решил, что подлинная история Цицы в том виде, как она произошла на самом деле, куда более драматична, правдива и человечна (если нам так уж необходимо найти в кошках что-то человеческое), чем если бы она закончилась трагической смертью, фрейдистским убийством.

После возвращения из лечебницы Цица несколько недель находилась в состоянии тяжелой депрессии. Она поняла, что не может делать того, что делала раньше: прыгать, бегать, выскакивать в окно, а может, да и то с трудом, передвигаться по дому. И она потеряла интерес к жизни. Часами она сидела на ковре и тупо смотрела в пространство. Иногда, очень редко, она выходила во дворик. Другие кошки вели себя по отношению к ней с той же жестокостью, какая присуща детям: они ненавидели ее, боялись этой искалеченной кошки и вину за это возлагали на нее же. Мы все испытываем отвращение к калекам, но одно из достижений цивилизации состоит в том, что мы научились подавлять это чувство. А вполне цивилизованные в некоторых отношениях кошки с калеками ведут себя, как совершенные дикари, что омрачало и без того тяжелую жизнь Цицы.

И тут Джинджер, воистину святой кот, совершил чудо. Цица на него больше не нападала — она вообще ни на кого не нападала. А Джинджер приходил, как и раньше, и Цица с каким-то неодобрительным любопытством смотрела, как он вылизывает ее плошки. Но благородный душой Джинджер, который раньше покровительствовал Вельзевулу и другим несчастным бездомным котятам, чувствовал, что Цице нужна дружба и любовь. И он дал ей эту дружбу и любовь. Он часами сидел рядом с ней, был с ней необычайно вежлив, давал ей понять, что ему доставляет удовольствие ее общество и даже с какой то утонченной галантностью ухаживал за ней. Ему ничего от нее не было нужно, он просто хотел вернуть Цице самоуважение и уверенность в себе. И он сумел это сделать.

Цица привыкла к присутствию Джинджера, он ей как будто стал нравиться, и она радовалась, когда он приходил.

Через несколько недель ее физическое и моральное состояние начало улучшаться. Она свободнее передвигалась, стала приходить ко мне в спальню, все легче поднимаясь по ступенькам, чаще выходила на улицу, особенно когда светило солнце, стала играть с любимой веревочкой и иногда даже предлагала мне, как и раньше, сыграть в прятки.

Вспрыгнуть на постель или ко мне на колени она по-прежнему не могла, но могла, выпустив когти, подтянуться на передних лапах, царапая мне ноги и выдирая нитки из брюк. Но я считал, что несколько царапин и две-три пары испорченных брюк — не слишком дорогая цена за то, чтобы порадовать Цицу.

У нее явно вырабатывалась новая философия: "Ну что ж, теперь моя жизнь будет неполна. Я не смогу делать многое из того, что делала раньше. Но это же лучше, чем не жить совсем. Я приспособлюсь к этой новой жизни и постараюсь находить в ней радость. В конце концов, (добавляла Цица) умение радоваться жизни — это дар, который или у тебя есть или которого у тебя нет, и оно очень мало зависит от обстоятельств. У меня этот дар есть".

Я решил показать ее ветеринару — тому самому, к которому мы не попали в тот день, когда Цицу сбила машина. Я посадил ее в коробку, зная, что она не может из нее выскочить. Но она-то этого не знала и выскочила из коробки так же легко, как здоровый котенок. Она спряталась под машиной и оттуда глядела на меня смеющимися глазами. Улица была пуста и мне не к кому было обратиться за помощью. Наконец к нам подошла девочка, но оказалось, что у нее аллергия на кошек, и она мне помочь не может. Тут появился Джинджер и залез под машину — видимо, просто чтобы поздороваться с Цицей. Но она ушла от него со своим прежним видом высокомерного презрения. Тут-то я ее и поймал, но мы опоздали к ветеринару на 15 минут.

Ветеринар сказал, что у нее атрофировались мышцы на правой задней ноге. Он стал крутить эту ногу, словно Цица была игрушечной кошкой, а ее нога была сделана из плюша и набита опилками. Но Цица не возражала против этих манипуляций — они явно не причиняли ей боли.

— Можно сказать, что у вас теперь кошка на трех ногах, — сказал ветеринар. — Вряд ли нога придет в норму, хотя ее состояние понемногу, очень медленно может улучшаться. Но это не помешает кошке прожить нормальный кошачий век.

Но состояние Цицы улучшается быстрее, чем предсказал ветеринар. Теперь она уже может очень быстро пробегать небольшие расстояния. Запрыгивая мне на колени, она все чаще отталкивается задними ногами и все реже подтягивается на когтях передних. На днях она, к моему изумлению, с такой же легкостью, как и раньше, выпрыгнула в окно. Но, видимо, была так изумлена собственной дерзостью, что не пробовала повторить этот подвиг целую неделю. А потом повторила, еще и еще. И теперь выпрыгивает в окно, когда ей

вздумается. Правда, попасть обратно в дом через окно она не может. Пока не может.

Каждое утро в семь часов почтальон забрасыват в щель в двери утреннюю почту и газеты. Тогда Цица приходит ко мне в спальню — если она не провела там всю ночь — и укладывается у меня на груди в своей любимой позе. Я глажу ее и пытаюсь спать дальше. Но Цица громко мурлычет и требует, чтобы я ее гладил, подсовывая голову мне под руку. Все же мне удается еще часик подремать, но в половине девятого я встаю. Цица идет к двери ванной и ждет меня там. Потом идет к ступенькам и ложится на шестую снизу (всего их семь). А я дергаю у нее перед носом веревочкой. Она пару раз замахивается на нее лапой, а потом спускается вниз к своим плошкам. Я узнаю прежнюю нахалку, которая ясно дает мне понять: "Ладно уж, раз тебе так хочется, я немного поиграю с этой глупой веревочкой. Ну вот, поиграла и хватит". Я накладываю ей завтрак, она съедает половину, идет к двери и просит, чтобы я ее выпустил. Я приоткрываю дверь, и в нее, как тигр, перепрыгивая через Цицу, врывается Джинджер, кидается к ее плошкам, доедает оставшуюся еду и допивает молоко. Цица печально смотрит на него, трясет головой и выходит во дворик. Через некоторое время она возвращается, обе кошки устраиваются под столом и засыпают, прижавшись друг к другу.

Цица стряхнула с себя депрессию, приспособилась к новой жизни и смирилась со своим увечьем, проявив мудрость, которую не часто встретишь и у людей. Она не умеет решать квадратные уравнения, мало что знает о последних римских императорах и понятия не имеет, кто такой Хомски[1]. Диапазон ее знаний ограничен, но она наделена огромной мудростью. В этом она заткнет за пояс почти всех моих друзей (большинство которых тоже не умеют решать квадратные уравнения, также мало знают о римских императорах и очень смутно представляют себе, кто такой Хомски).

Такова история Цицы. Ее биография. Пока я ее писал, многие знакомые говорили, что я напрасно трачу время.

"Кошки приходят и уходят. Кошки рождаются и умирают, не оставляя после себя почти никаких следов и очень мало воспоминаний. Какая разница, жила кошка или нет?"

Совершенно верно. И в этом смысле кошки очень похожи на людей.

1. Аврам Ноам Хомски (р. 1928) — американский лингвист, философ и психолог.

Ээва Килпи

Стихи

Перевод с финского и вступление Марины Киеня-Мякинен

Ээва, дочь Евы

В финском языке нет категории рода. И слова “поэтесса” в нем тоже нет, только “поэт”. В литературе Финляндии женские голоса уверенно звучали наравне с мужскими с начала XX века: Онерва, Эдит Сёдергран, Катри Вала, Элина Ваара, Эва-Лиза Маннер...

Однако же творчество Ээвы Килпи, занимающей достойное место в этом ряду, неотделимо от ее гендерной идентичности. Она — поэт-женщина, романист-женщина, она смотрит на мир женскими глазами и говорит с читателем о тех константах бытия, которые важны для всех, но особенно значимы для прекрасного пола: о любви и разлуке, о материнстве и дочерних чувствах, о молодости и старении.

Ээва Килпи родилась в 1928 году в карельском поселке Хийтола и провела в нем первые одиннадцать лет жизни. После Зимней войны семья отправилась в эвакуацию, и с тех пор ностальгия превратилась в константу личного бытия писательницы. Пытаясь избыть тоску по дому, а заодно и сохранить в памяти потомков родные места в их первозданном виде, она создала такие произведения как “Ключ-трава. Рассказы о детстве” (1959), “Берега цветущей земли” (1960), “Жизнь туда и обратно” (1964) и другие.

За прозой последовали поэтические сборники: “Песня о любви и другие стихи” (1972), “Приветы” (1976), “Перед смертью” (1982), Animalia

© Eeva Kilpi and WSOY
First published by Werner Söderström Ltd in 2000 with the Finnish title *Perhonen ylittää tien. Kootut runot 1972–2000.*
Published by arrangement with Bonnier Rights Finland, Helsinki.
© Марина Киеня-Мякинен. Перевод, вступление, 2016

(1987), "Спасибо за вчерашний день" (1996). Все они вошли в книгу "Бабочка перелетит дорогу", увидевшую свет в 2000 году. Название сборника не случайно: с чисто женской чуткостью его автор рассуждает о красоте, хрупкости и уязвимости мира, в котором мы живем.

В 2012 году вышла последняя книга писательницы, "Умиральная уборка", своего рода дневник, подводящий итог прожитой жизни.

Ээва Килпи — лауреат многочисленных премий, в том числе и престижнейшей премии Рунеберга. Но главную награду преподнесла ей жизнь. До глубокой старости сохранять творческую активность, трезвость ума и ясность души — разве это не счастье?

Песня о любви

И вот однажды
мы зацепимся друг за дружку,
сплетемся навеки, чтобы больше не разлучаться,
твоя хромота притулится к моей подагре,
моя язва прижмется к твоей грудной жабе,
и мой ревматизм обнимется с твоим прострелом —
не расстанемся мы никогда.
И ты, любимый, забудешь об аритмии и одышке,
о некрозе,
уже поразившем сердце,
а я забуду о катаре, о синдроме беспокойных ног
и об этой грызущей боли в левом боку —
пусть морозы придут, пусть нагрянет беда.
Мои плоские, дряблые груди
возьми в ладони, любимый;
однажды увидев, как сильно они отвисли,
будешь ли ты любить меня так же крепко,
тада-тигида-тида-тида-да?
Боже, помоги нам принять любовь стариков,
любовь молодых, любовь пожилых,
любовь некрасивых, любовь толстых, любовь
бедняков,
любовь дурно одетых людей
и любовь одиноких.
Помоги нам принять любовь,
ведь мы так страшимся ее.

И ты возьмешь в ладони мои груди,
мои увядшие плоские груди,
и губами коснешься сморщенных сосцов;
катаракта застит глаза, вот-вот где-нибудь заболит,
но ты будешь искать меня вслепую,

на ощупь меня познавать.
Что ж, познавай:
вот она я, под морщинами —
жизнь заставила нас облачиться в это старье,
моя ласточка, ягодка, мой голубок.

И все мои шишки устроятся в твоих вмятинах,
твои складки — в моих морщинах,
и, видя, как ты страдаешь, я стану тихо молить
о твоей кончине.
Ясный вечер, погожий денек[1].

* * *

Рядом с тобою, любимый,
годы бегут слишком быстро.
Это единственное, в чем я могу тебя упрекнуть.
Те тысячи лет,
что мы были вместе,
пролетели, как один краденый вечер,
а каждый краденый вечер
был долгим, как сотни тысячелетий.

Я уже много раз просыпалась внезапно
старухой.

* * *

Да что же такое во мне проклюнулось
от одиночества?
Дух командирский.
Сегодня утром я приказала хлебу:
“Смотри, не смей плесневеть!”
Вчера на печку прикрикнула: “Не вздумай дымить!”
А когда иду за вином, объявляю:
“Прочь, гадюки, хозяйка в погреб спускается!”
В субботу, в сауне, нагрубила знакомой жабе:
“Кто велел совать свои скользкие лапы мне под
босые ноги!”

Человек — мера всех вещей?
Не может быть.
Не должно так быть.

1. В стихотворение вкраплены строки из песни “Тула-туулан” на музыку известного финского композитора Оскара Мериканто (1868–1924). (*Прим. перев.*)

* * *

Я заварила чаю, запаслась бутербродами,
устроилась перед телевизором и подумала:
“Наконец-то”.
А там шла передача про голодающих эфиопов —
кожа да кости, глаза огромные. Живые еще,
но покрытые мухами; ребятишки, умершие
с немым вопросом в застывшем взгляде.
Вот врач поднял чью-то бессильно повисшую руку,
оттянул кожу на ребрах, сказал: “Этот уже не жилец”.
И добавил: “Таких не берут в больницу,
придется ему умирать на улице”.

* * *

— Что же за голос такой будит меня по ночам?

— Это все биология,
она предъявляет свои права.
Лучше всего ее слышно ночью,
когда социологи спят.

* * *

Папа, вчера шел дождь
и сегодня тоже, вот только кончился.
Но вообще-то тепло.
Наверное, будет грибная осень.

Папа, скоро начнутся вечерние новости,
и сауна протопилась.

Папа, приснись мне опять.
Я подам тебе хлеба, сыра,
и ягод,
принесу родниковой воды.

Папа, позволь мне еще что-нибудь сделать.
Так странно совсем ничего не чувствовать.

* * *

Не надо думать, что жизнь коротка.
Подумай лучше: “Какой замечательный опыт”.
Ведь самое важное — не продолжительность жизни,
а то, что ее вообще удалось прожить.
Что уж за эти годы происходило,
дело второе.
Важно, что ты увидел начало ее и конец,

не сознавая толком, что происходит,
и что между началом и концом ты был,
ты что-то делал, опять же не понимая что.
А ведь до и после есть только небытие,
и жизнь, эта малость, просто его оттеняет.
Иногда небытие вскрывается, приходит в сознание.
От этого явления не надо ждать бесконечности.
Но ведь можно его испытать,
но ведь можно его прочесть,
ведь можно пропеть его и написать,
ведь можно нарисовать его и сыграть,
ведь можно его станцевать и заснять,
ведь можно изобразить его, выплакать,
прохохотать, осмеять, отлюбить,
а ведь это было так больно,
а ведь это так раздражало и злило,
и при мысли о расставании с этим так страшно,
так сиротливо и неприютно
и такая тоска.

* * *

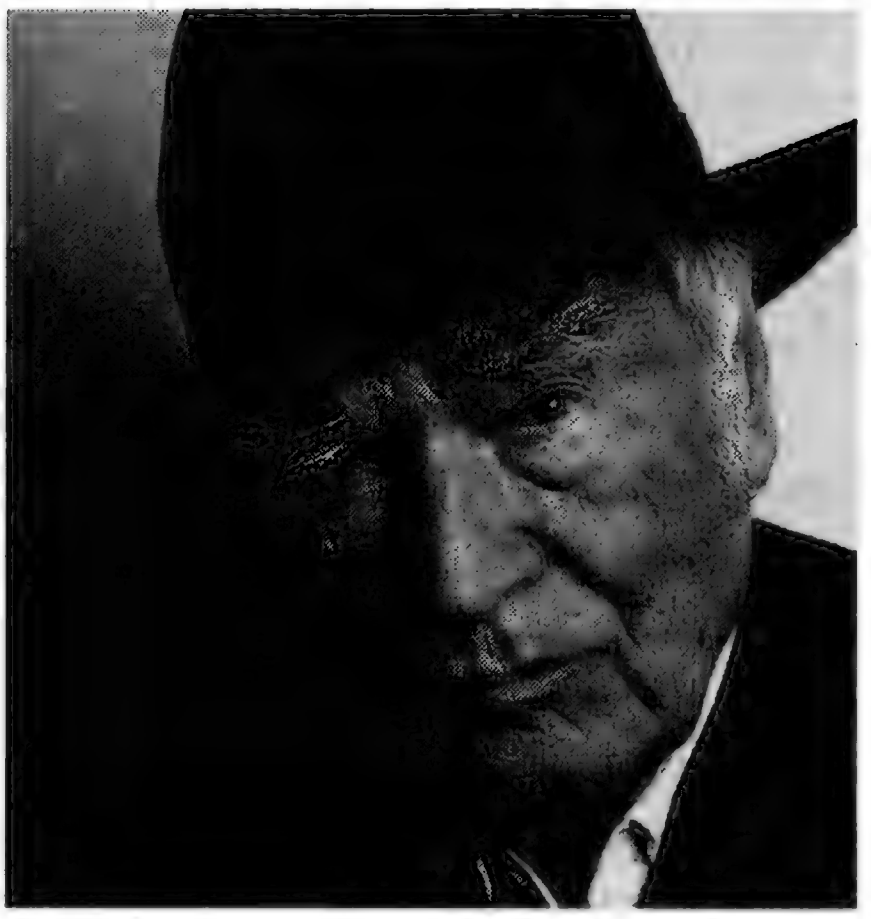
Лес — это радость.
Поэтому, дети, я оставляю вам утесы
и леса вокруг них.
С утесов видно Карелию,
и, глядя вдаль, за верхушки елей,
можно представить себе мамино детство
и детство ее родителей,
можно представить себе
даже детство ваших внучат.
Это дозволено,
это разрешено,
это возможно.
“Не насытится око зрением”,
а если насытится,
значит, так надо.
Там лесные угодья вашего деда,
берега вашей мамы
и прибрежные тропки,
луга, где она пасла коров,
и родник, в котором сосед зарыл бутылки с соком,
и они переждали там всю Зимнюю войну,
и короткую мирную передышку, и вторую войну.
И когда он спустя три года,
летом сорок второго,

вернулся и погрузил в воду руку,
бутылки ответили радостным звоном, чистыми
голосами,
точно спрятанные в укрытии
терпеливые дети.
И сок в них остался свежим.

* * *

Все, кого больше со мною нет,
рады, что я вернулась домой.
Они окружают меня,
они кивают и улыбаются.
Они говорят, что скучали по мне,
дожидались меня;
они не хотят,
чтобы я уезжала оттуда,
где была при их жизни,
откуда ходила их проведать
или где постоянно о них думала,
совестилась и тревожилась.
Они хотят, чтобы я была там,
где их тоска,
отголоски их жизней,
свидетельства их бытия
еще сохраняются.
Что-то там, в мироздании,
серьезно нарушится,
если я перестану по ним скучать
в своем доме,
в одиночестве этого дома.
В одиночестве,
которое я иногда могу променять
лишь на тебя,
мой живой человек.

Мартин Вальзер



“Кричи за меня, текст, — я должен молчать”

Фрагменты книги *Мгновения Месмера*

Перевод с немецкого и вступление Н. Васильевой

“Собрание отрывочных мыслей, на фоне которых изрядно бледнеет поколение твиттера, — так отозвался немецкий критик Андреас Тиман на выход в 2013 году книги “Мгновения Месмера”. — Очень полезно на какое-то время сбавить темп и задержаться на этих “мгновениях”, которые в чем-то касаются и каждого из нас”.

Автор книги — романист, рассказчик, драматург Мартин Вальзер, участник легендарной “Группы 47”, “живой классик” немецкой литературы и одновременно писатель, вокруг книг и выступлений которого не раз разгорались бурные общественные дискуссии.

Его “отрывочные мысли”, взятые, по свидетельству самого автора, из собственных дневников, казалось бы, должны восприниматься как экстракт его жизненного опыта. Но приписываются они некоему вымышленному персонажу, Тасило Херберту Месмеру, причем приписываются — с упорной последовательностью. “Мгновения Месмера” — третья книга подобных изречений, первая вышла в 1985 году.

© 2013 Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg
© Н. Васильева. Перевод, вступление, 2016

Почему же отдельные дневниковые записи автор перепоручил этой загадочной фигуре, насколько близка она ему по духу и что связывает писателя с "Иностранной литературой", страничка с адресом которой тоже попадается в его опубликованных дневниках?

На эти вопросы специально для читателей "ИЛ" ответил сам автор.

Дорогие читатели!

Когда-то я заметил, что в моих дневниках встречаются фразы, которые не ложатся ни в один роман или рассказ. В этом и состоит смысл дневников, что вы можете писать в них все без оглядки, без определенной цели. Вот, к примеру, одна из типичных дневниковых фраз: "Я – остывший пепел того огня, которым никогда не был".

И тогда мне пришло в голову собрать подобные записи и опубликовать отдельной книжицей "Мысли Месмера." Отклик оказался весьма положительным.

Для этих текстов мне потребовалась особая фигура. Даже если этот самый Месмер и ближе мне, чем любой из моих героев, все же зовут его – Месмер. Этим именем, как магнитом, я мог проводить по дневникам, и оно тут же притягивало к себе типичные месмеровские сентенции. А потом после "Мыслей Месмера" появились "Путешествия Месмера" и вот теперь – "Мгновения Месмера". Я всегда точно знаю, какие фразы – месмеровские. Они должны быть понятны в отрыве от других, но в то же время вписываться в общий месмеровский контекст. И при этом в них должен быть определенный вызов. В газетах часто писали, что это якобы афоризмы. Я так не считаю. Ведь афоризмы совершенно независимы друг от друга. А фразы Месмера, напротив, очень взаимосвязаны. "Мгновения Месмера" – это же ЕДИНОЕ мироощущение, хотя и во многих преломлениях. И от одной месмеровской книги к последующей оно даже обостряется. Я думаю, что в "Мгновениях Месмера" оно доходит до той черты, после которой еще одна книга Месмера уже невозможна. Я не хочу характеризовать его по сути. Это может сделать каждый читатель сам. Я только хочу сказать, что взять нотой выше в той же месмеровской тональности я не могу. Этот жизненный настрой исчерпан. Для меня.

Вот то, что касается Месмера.

А "Иностранная литература" была когда-то моим главным московским адресом! У меня были очень хорошие отношения с редакторами! И когда я был в Москве, и до того, и после. Все это в прошлом. Жаль. Но меня очень радует, что благодаря данной публикации, эти отношения в какой-то степени возрождаются. И то, что "Иностранная литература"

напечатала мою “Человеческую термодинамику”, меня особенно радует. Из моих статей это самая моя любимая.

С сердечным приветом,

Мартин Вальзер.

Прутья клетки пропускают извне
слишком много мира.

Миру недостаточно тебя сломить.
Ты еще должен всякий раз идти к нему
с повинной.

Я — дом, из которого я выехал.

Жизнь — это или дебри, или пустота.
И там и там трудно двигаться целенаправленно.

Ты теряешь больше, чем когда-либо имел.

Не хочу смотреть в глаза реальной боли.
То, что не обрело себя в слове,
отказываюсь видеть.

Столько сил, чтобы поберечь другого,
у меня тоже нет.

Если б позволено было быть таким усталым,
как ты есть.

То, что думаю, я сказать не могу.
А говорить то, что не думаю, —
тоже не могу.

Имеющего надо мной власть я вынужден
оскорблять, иначе пришлось бы опасаться,
что он подумает, будто я признал его власть над собой.

Я — остывший пепел того огня,
которым никогда не был.

Изо дня в день град новостей.
Бомбы во имя добра
места живого не оставляют.

Словно так, как сегодня,
вопрос никогда еще не стоял так остро.

Дверь, с шумом захлопнувшаяся, имеет в виду меня.

Однажды канатные плясуны все разом
сорвутся в бездну. И в мире вновь воцарится
одна из привычных догм, пока потихоньку
не подрастут новые канатные плясуны.

Прожить жизнь не свою,
а кого-то другого,
а потом еще писать автобиографию.

Пьеса, в которой главный герой —
плохой актер.
Как сыграть
плохого актера?
Это только кажется сложным:
мы же все эту роль играем.

То, что мы знаем, что мы ничего не знаем,
мы вроде бы уяснили. Сложнее принять вытекающую отсюда
мораль: что не желать ничего знать — даже хорошо.
Получается, что это даже хорошо быть плохим.
Этим на сегодняшний день все, похоже, и руководствуются.

Я погрязаю в себе, как в болоте.
И нет чуба,
чтобы оттуда себя вытащить.

Каждый человек не так уж незаменим, как ему думается.

Не хочу знать главного.
Затаиться бы, как птица, в кустах.
Хорошо бы еще перья — чтобы можно было подумать:
умел, наверно, когда-то летать.

Не трепыхайся, и путы не будут впиваться.

Выстроить оранжерею и взращивать иллюзии.
Когда очередная иллюзия в мире со звоном
разлетится вдребезги, отсижусь в тиши оранжереи
и подожду, пока не расцветет новая,
нужная мне в данный момент.

Все точно знают, сколько тебе лет. Ты один этого не знаешь.

Мы так колошматим друг друга,
будто нас кто-то нанял.

Мы не умеем жить вместе,
зато не давать жить друг другу —
это мы умеем.

Вечно оспариваем друг у друга право
быть самым несчастным.

Быть несчастным — да,
только если не надо объяснять почему.

Каждому границы другого видны отчетливее,
чем свои.

Мы живем под прикрытием осложняющих обстоятельств.
Но не беритесь их перечислять —
они могут развернуть копья против вас.

Перестань хотеть понять,
что тебе говорят.

Как легко они ставят тебя на место.
Уже этот тон, эта легкость.
Этот доминирующий в мире тон, легко ставящий тебя на место.

Вода говорит мне,
ветер ей вторит,
что на Земле никогда не случалось зла.
А солнце уверяет даже, что все это — сущий рай.
И мне, разомлевшему от тепла
в куще зелени и цветов,
просто нечего возразить.
В такой день история перестает существовать.

Всякий танцор прихрамывает, когда не танцует.

Неопровержимость молчащего.

Пока зарабатываешь деньги, ты вынужден терпеть
оскорбления. И ты тут не исключение.

Я кажусь себе пустой жестянкой,
которая издает звуки,
только если ее пинают ногой.

Неосознанная неизбежность
кому-то видится свободой выбора.

Единственное, чем измеряется прогресс, —
это регрессом власти человека над человеком.

Повод для размышлений.
Стоит только поставить точку. Раз и навсегда.
И ты сразу станешь выше всех.
Надо только покончить со всем.
Но если ты хочешь покончить со всем,
только чтобы превзойти всех,
ты ничто. Ты должен хотеть стать ничем.
Тогда ты будешь всем.
Но ты действительно должен хотеть стать ничем.
Без всякой задней мысли.
А как растоптать задние мысли?

Если ты не гений,
ты не можешь быть еще и непризнанным.
Не быть гением и оставаться непризнанным —
это уже катастрофа.

Каждый считает себя Гёльдерлином.
Кроме самого Гёльдерлина. В письме к Шиллеру
("...высокочтимый господин придворный советник....")
он называет себя *res nullius*.

Чувствовать себя изгоем, в принципе,
даже приятно.
Но от пинков и ударов, когда тебя изгоняют,
очень поначалу больно.

Быть презабавным не особенно весело.

- А ведь те, кого ты так тщетно ждешь,
даже и не подозревают об этом.

Сначала приходит тоска,
еще не имея цели.
А потом тоска выбирает кого-то,
и уже кажется, что на нем весь свет клином сошелся.

От всего, что мне приходится сносить,
я становлюсь нечувствительнее,
а потому жестче,
а потому несноснее для других.

Если кто-то на меня налетит, я говорю: простите.

А если с распростертыми объятьями —
начинаю обороняться.

Я бы с радостью согласился быть счастливым,
порхал бы по миру, как беззаботный мотивчик,
когда бы не этот смоляной мрак, ежедневно на меня
сходящий и накрывающий — до удушья.

Не хочу быть своим среди тех,
кто оказался в том же положении, что и я.
Мне не нужны друзья по несчастью.
Одинаковые полюса отталкиваются.

Смешной человек.
А не могу посмеяться, когда надо посмеяться над собой.

Я люблю всех женщин на земле.
Но это не устраивает ни одну из них.

Он хотел бы заставить ее любить его больше,
чем саму себя. На самом деле он хотел бы, чтобы все
живущие ныне люди любили его больше, чем самих себя.

Но поскольку он не знает, как этого добиться,
он начинает с нее.
Может быть, она потом научит других,
как любить его больше, чем самих себя.

Эдип разлюбил Иокасту.
Она стала для него слишком стара. Поэтому
он выдумывает, будто она его мать.
А потом появляется доктор Фрейд
и уже всерьез этому верит.

Зол на всех, кто не может меня спасти.

Всякий раз, когда умирает кто-то, до кого
тебе есть дело, ты чувствуешь, как сжимается
твое естество. Это можно было бы назвать
спазмами души. С каждой новой смертью
ты становишься меньше.

Каждое известие о том, что кто-то умер, всегда бьет
в одну точку. Теперь больше никто из тех, до кого тебе
есть дело, не вправе умереть. А то...

Я намеревался провести жизнь
под сенью заботливо взращенных иллюзий.
Действительности вход был строго ограничен.
Это обычно называют самообманом.
Мне же это казалось единственным шансом.

До тех пор, пока я не признаюсь, насколько я слаб,
я не настолько слаб.

Лежу, истекая кровью, на отмели жизни,
искусством поддерживаю свое дыхание.

После того как в искусстве перестало требоваться умение,
настало искусство самовыражения.
Открытие двадцатого века: художник —
это уже и есть искусство.

Солнце сегодня опять делает вид,
будто бы все было как надо.
Или оно ничего не замечает,
или просто лжет.

Слова срываются у меня с уст, не спрашивая меня,
стремительно и шумно.
Они не могут допустить, чтобы *я*
заговорил сам. Если я возьму слово сам,
я пропал.

Кричать так громко,
чтобы им и потом
тебя было слышно, не может никто.
Вот и мой крик меня не переживет.

Бродить по лесу мечтаний,
стараясь не выбираться наружу.
Отыскав солнечную поляну,
ворошить, опустившись на колени, листву слов.

Я не единственный, но очень одинокий.

Оттачивать крик, чтобы он
походил на хохот. Казаться
благоразумным. Вообще — казаться.
Пусть уста твои сыплют бисер,
когда тебя просто с души воротит.
Тебя первого отрезвит и излечит его блеск.

Кричи за меня, текст, — я должен молчать.

Жизнь рано или поздно каждому затыкает рот.
И мы под конец молча принимаем все как есть,
вроде даже безропотно.

Ему было стыдно, но он не решался признаться
из-за чего. Он боялся, что от него потребуют, чтобы он
изменился. Словно человек может измениться.
За этот короткий срок.

Жизнь весело смеется. Надо мной. До слез.

Фредерик Бегбедер
Беседы сына века

Фрагменты книги

Перевод с французского и вступление Марии Аннинской

Фредерик Бегбедер — автор у нас более чем известный, на русский язык переведено с десяток его романов. Однако "Беседы сына века" — не роман, а сборник интервью, которые Бегбедер как ведущий телепередач или представитель глянцевых журналов брал в начале нового века у писателей — французских, итальянских, американских. Название сборника — перифраз романа Альфреда де Мюссе "Исповедь сына века": в эпоху постмодерна уже и названия придумывать не надо, достаточно римейка или цитаты, чтобы породить вереницу мыслей и культурных ассоциаций. Про любовь в книге Бегбедера, однако, речи почти не будет, но вот заявить о себе как о "сыне века", ярчайшем представителе своей эпохи, — это вполне в духе автора "99 франков".

Что касается самого жанра беседы — это давняя французская традиция и предмет гордости. Введенное еще Платоном, искусство беседы активно развивается во Франции в XVI веке, и Мишель де Монтень посвящает этому жанру целую главу в своих "Опытах". Во второй половине XVII века мастерство беседы особо ценится при дворе Людовика XIV, и Франция становится эталоном хорошего вкуса (bon goût) и примером для подражания во всей Европе. Именно в Версале утверждаются нормы произношения, тон, правила и темы светских бесед. Одним из теоретиков и практиков беседы становится Бернар Ле Бовье де Фонтенель, блестящий ученый, писатель и собеседник. Не оставил вниманием этот жанр и Блез Паскаль, учивший, что в беседе надобно меньше говорить о себе и больше внимания уделять тому, с кем ведется беседа. А мадам де Скюдери, жемчужина великосветских салонов, написала несколько трактатов о том, как следует вести беседу, и все они назывались, как и у Бегбедера, — "Conversations".

В XVIII веке легкая светская беседа в стиле "rocaille", то есть рококо, яростно критикуется за пустоту, манерность и вычурность философами Просвещения, которые вносят свою лепту в этот важный устный жанр. Эстафета переходит к Даламберу, Вольтеру, Дидро и их единомышленникам, которые практикуют это искусство в знаменитом кафе "Прокоп". Они отме-

© Frédéric Beigbeder, 2016
© Мария Анненская. Перевод, вступление, 2016
Полностью книга выйдет в издательстве "Азбука—Аттикус".

чают, что нельзя долго задерживаться на одной теме, а надобно (цитируя уже русского классика) "без принужденья в разговоре коснуться до всего слегка", давая при этом свободно развиваться мысли, которая формируется и оттачивается в процессе беседы. В годы французской революции и террора искусство беседы деградирует, становятся неактуальны такие его важные стороны, как изящество и тактичность; на смену беседе приходят агрессивные пропагандистские выступления. Однако в XIX веке искусство беседы переживает новый подъем, снова привлекая адептов в лице блестящих дам, держательниц литературных и светских салонов. Мадам де Сталь, между прочим, отмечала, что из всех европейцев только французы способны вести легкую и изысканную интеллектуальную беседу, тогда как темперамент других народов отнюдь их к этому не располагает. Тут надо добавить, что французские беседы удачно сочетаются с традиционным гедонизмом этой нации, умением "красиво жить" и нередко сопровождаются гурманскими радостями. Фредерик Бегбедер, как мы увидим, остается верен этой славной привычке и встречи с писателями нередко проводит в дорогих ресторанах, за бутылкой доброго французского вина.

В состав сборника "Беседы сына века" вошли интервью с такими писателями, как Мишель Уэльбек, Брет Истон Эллис, Том Вулф, Симон Либерати, Филипп Соллерс, Антонио Табукки, Умберто Эко, Чак Паланик и многие другие. Любопытно, что интервьюер не обошел вниманием и умерших авторов, например, Франсуазу Саган, Фрэнсиса Скотта Фицджеральда, Чарльза Буковски...

Гвоздем программы, возможно, является беседа Бегбедера с самим собой за столиком модного ресторана, помеченного тремя звездочками в путеводителе "Мишлен".

С переводческой точки зрения интересно проследить, как меняется стиль речи Бегбедера в зависимости от того, с кем он говорит. Он, как хамелеон, перенимает манеру своего собеседника, и если, беседуя с Уэльбеком, он, вслед за другом, пренебрегает условностями и не стесняется в выражениях, то с итальянцами или Симоном Либерати Бегбедер изъясняется, как высоколобый интеллектуал. Особенно примечательна с этой точки зрения беседа с покойным Чарльзом Буковски: Бегбедер придумал весь диалог от начала и до конца.

Я бы хотел, чтобы когда-нибудь потом про эти страницы сказали: "О! Вот были люди, которые писали книги, но, главное, это были люди, которые собирались за столом, чтобы поговорить о литературе. Происходило это в конце того и в начале этого века, в эпоху, когда уже никто, кроме них, не интересовался подобным, вышедшим из моды старьем. Они мололи языком без остановки, для смелости выпивая. Им нравилось говорить о книгах, которые они еще не написали, но непременно напишут, о своих и чужих книгах, и о жизнях, которые могли бы прожить, но так и не прожили. Они болтали,

потому что им не хотелось спать. Было поздно, и они порой даже не помнили, зачем они здесь, но продолжали трепать языком — а солнце давно уже село, и Франция закатилась вместе с ним, а они все никак не могли угомониться и предрекали судьбы мира. В эпоху, когда все призвано изолировать людей друг от друга, их беседа являла собой форму протеста. Они спорили, — а значит, жили.

Но только не подумайте, что эти беседы являются чем-то отличным от литературы. Когда литератор беседует со своим собратом, их диалог превращается в литературу: это устное творчество. Писать — это разговаривать про себя, и наоборот: говорить — это писать вслух. Когда беседуют два писателя, это как кремень о кремень: огня может и не быть, но несколько искр уж точно сверкнут.

В этой книге, составленной Арно Ле Герном, представлены двадцать писателей. Я расспрашивал их, как ученик-механик мог бы расспрашивать автомеханика-профессионала, каким образом лучше поменять шарнир на головке цилиндра. Я пытался понять их методы работы, разобраться в их механизмах, выведать секреты. Этот сборник мог бы называться "По локти в машинном масле" либо, к примеру, "Shop talk", как беседы Филипа Рота. "Пустая болтовня"!

Ф. Б.

Филипп Соллерс[1]

Интервью для "Фигаро Литтерер"

Нет, мне это снится, не может быть, чтобы я обедал с Филиппом Соллерсом! Мужик, что сидит напротив, серьезен, говорит о литературе, его нельзя назвать ни легкомысленным, ни легковесным. Тут, должно быть, какая-то ошибка. Возможно, это ряженый, двойник, печальный клон, загримированный пародист. Тем не менее на пальцах у него перстни, меж пальцами зажат мундштук с сигаретой, волосы пострижены а-ля Эрве Базен и пьет он "блади-мэри". Может, это Лоран Жерра[2], переодетый Филиппом Соллерсом? Или нас снимают скрытой камерой для передачи "Сюрприз сюр-приз". Вот ведь незадача: я-то готовился просто заглянуть в "Клозери-де-Лила" и потрепаться о том о сем с балагуром и шутником. А тут — воин во всеоружии, защитник изысканного вкуса.

1. Филипп Соллерс (р. 1936) — французский писатель и литературный критик; в браке с французской писательницей, психоаналитиком и философом Юлией Кристевой. (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2. Лоран Жерра (р. 1967) — популярный французский киноактер, сценарист и телеведущий.

Ф. С. "Фигаро" ждет, что мы будем валять дурака? Надо сделать наоборот.

Ф. Б. Зачем?

Ф. С. Вы меня удивляете, юноша. Вы что ж, не видите, что заправляют всем те, кто сеет хаос?

Надо пояснить: Париж бурлит, потому что Соллерс опубликовал в "Галлимаре" свой новый роман "Мания страсти". Отзывы исключительно положительные: мол, это лучший его роман после "Женщин". Я заказал себе порцию колбасы pata negra на доске и бокал бордо. Субъект по другую сторону стола, выдающий себя за Соллерса, взял только яйцо под майонезом.

Ф. Б. А сколько времени вам понадобилось, чтобы написать последний роман?

Ф. С. Три года. Вы в курсе, что 3 февраля начался год Дракона? Это единственное мифическое существо китайского календаря. А почему китайцы носят нефрит, знаете? Согласно легенде, этот камень представляет собой затвердевшую сперму дракона.

Я не вижу никакой связи с моим вопросом, но неожиданно успокаиваюсь. Нет, это всамделишный Соллерс, потому что больше никто в континентальной Европе не станет интересоваться спермой дракона. Теперь, когда мое беспокойство улетучилось, я могу сказать ему все, что думаю о "Мании страсти": это лучший его роман после "Странного одиночества".

Ф. Б. Вы написали авангардистский роман о счастливой любви. Вы описали счастье, и это не скучно.

Ф. С. А счастья не надо стыдиться. Быть счастливым — это уже плыть против течения. Общество хочет, чтобы мы выбирали исключительно между романтической розовой водичкой и блевотиной, а ведь, по сути, это одно и то же, это две стороны одного и того же вращения электронов.

Нет, сомненья прочь: это на все сто Филипп Соллерс, потому что я ни хрена не понял.

Ф. С. Это и философия, и политическая позиция. Я пытаюсь показать, в чем разница между "трахаться" и "заниматься любовью". В наше время нет ничего опасней того, что может произойти между мужчиной и женщиной. Если между ними случается любовь, то она заменяет собой общество. А обществу это, естественно, не по вкусу.

Ф. Б. В сочетании "Мания страсти" нет противоречия, вы ведь последователь Казановы?

Ф. С. Отнюдь! Заглавие — не оксюморон, оно — провокация. Как я уже сказал, система хочет, чтобы страсть являлась синонимом недоразумения, облома, горечи, досады. Ничто так не раздражает, как страсть, которая всегда в зените.

Ф. Б. Вам бы больше понравилось, если бы вы обедали с дамой?

Ф. С. Смотря с какой! И потом мужчина — это та же женщина.

Я заливаюсь краской. Впервые в жизни Соллерс со мной флиртует. Интересно, можно ли заключить ПАКС[1] между двумя особями мужеского пола с традиционной сексуальной ориентацией? За соседним столиком люди как-то странно на нас смотрят. Пожалуй, лучше сменить тему.

Ф. Б. Критики сравнивают "Манию страсти" с "Женщинами". Я же считаю, что это скорее возврат к "Странному одиночеству", вашему первому роману, написанному в 1958-м. В нем есть что-то от флоберовского "Воспитания чувств"...

Ф. С. Не буду спорить. Эпиграфом к "Странному одиночеству" я взял фразу Жозефа Жубера: "Самая прекрасная смелость — это быть счастливым".

Ф. Б. "Странное одиночество" — это своего рода "Здравствуй, грусть". А "Мания страсти" рассказывает историю любви между двумя буржуа. У вас с Франсуазой Саган много общего, верно?

Ф. С. Ну, если хотите, общее — это псевдоним и социальное происхождение. Но мне кажется, "Мания страсти" жестче, чем Саган. У меня все начинается с самоубийства. К тому же, мои персонажи выламываются из среды богатых. Во всех моих романах любовь перемешивает классы. Разница между "Грустью" и "Одиночеством" в том, что у меня герой заводит отношения с домработницей, испанкой...

К Соллерсу подошел Жан-Клод Зильберстейн, адвокат и издатель, пожал ему руку и шепнул на ухо: "Я работаю над статуей". Соллерс обожает всякие фортели, секреты, заговоры, тайные общества. В "Мании страсти" герой, от чьего имени ведется повествование, — своего рода тайный агент, то же в последних двух романах ("Студия" и "Тайна"). Я украдкой хихикаю, представляя себе Соллерса в роли

1. PACS (Pacte civil de solidarité) — Гражданский договор солидарности, во Франции — альтернатива браку, позволяющая традиционным и гомосексуалистским парам пользоваться определенными налоговыми и имущественными льготами.

Джеймса Бонда (он же Пирс Броснан): “Меня зовут Соллерс. Филипп Соллерс”.

Ф. Б. А зачем у вас в последних романах так много цитат? Ваш закадычный враг Жан-Эдерн Аллье говорил, что это лучшее, что есть в ваших книгах.

Ф. С. Сей юноша питал ко мне великую привязанность. Я не смог ответить на его чувства.

Ф. Б. А что цитаты?

Ф. С. Это не цитаты, это коллажи. Цитата нужна для того, чтобы подкрепить недостаточно убедительное высказывание. Коллаж нужен, чтобы показать, в данном случае, показать, что читатель умеет читать. Чтобы хорошо писать, надо хорошо читать, чтобы хорошо читать, надо уметь жить. Таким образом, если ты хочешь много писать, ты должен много читать и много жить.

Важная информация. Записываю в блокнот. Вам следует сделать то же.

Ф. Б. А как бы вы ответили тем, кто утверждает, что вы все время пишете одну и ту же книгу?

Ф. С. Что книга не всегда одна и та же, но надо смириться с тем, что автор один и тот же!

Ф. Б. Почему вы проводите столько времени в “Клозери-де-Лила”? Не для того ли, чтобы на ваш столик после вашей смерти привинтили медную табличку, как на стол Хемингуэя?

Ф. С. Да нет, просто живу рядом. И потом, это стратегически удобное место, между проспектом Обсерватории и станцией “Пор-Руаяль”. И до Паскаля рукой подать.

Ф. Б. Вы какого Паскаля имеете в виду? Киньяра?

Ф. С. Нет. Просто Паскаля.

Ф. Б. А вы в курсе, что Альфред Жарри явился сюда как-то и принялся палить из пистолета?

Ф. С. А! Да святится имя его!

Ф. Б. У вас нет с собой гранатомета? А то мы бы разрядили немного атмосферу.

Ф. С. Знаете ли, я не агрессивен. Мне вполне хватает любовных преступлений.

Ф. Б. А не подпишите ли вы, как Бернар Франк, мою петицию в пользу открытия Пор-Руаяля[1]?

Ф. С. Обеими руками.

1. Вероятно, речь о библиотеке общества Пор-Руаяль, расположенной на улице Сен-Жак. Это была частная библиотека, хранившая книги по истории политики, культуры и религии.

Ф. Б. А как покойный Альфонс Будар, не поддержите ли движение за открытие публичных домов?

Ф. С. Всеми тремя ногами. Бордели — это университеты Республики.

Ф. Б. Но на вас набросятся сторожевые собаки.

Ф. С. Не набросятся. Возмутительно, что в проституции эксплуатируются нищие слои населения, на панель выходят девицы, приехавшие с Востока. Лучше все-таки, чтобы все это происходило в изысканной обстановке.

Ф. Б. Вы знаете, что Жан-Мари Руар, наш возлюбленный директор, в 1993-м написал роман "Вкус к несчастью". Я вот подумал, нельзя ли "Манию страсти" озаглавить в том же ключе: "Вкус к счастью".

Ф. С. Но я уже написал "Войну вкусов". Второй том выйдет на будущий год в "Галлимаре".

Ф. Б. На будущий год в "Галлимаре" звучит лучше, чем "В прошлом году в Мариенбаде"[1]!

Затем Филипп Соллерс принялся копировать Миттерана и Ширака, пытаясь убедить меня, что он Лоран Жерра, но я на это не повелся. Не слушая моих возражений, он заплатил по счету (631 франк) и убежал, ссылаясь на многочисленные встречи, связанные с выходом его нового романа. Стоя под мелким дождичком у дверей "Клозери-де-Лила", я ощущал прилив сил. Я был омыт, счастлив, пьян, легок, умиротворен, взбудоражен, восхищен и горд. Главное, горд. Моя жизнь положительно стала интересней с тех пор, как я бросил якшаться со снобами, стал чаще встречаться с писателями и больше времени проводить с людьми, которые живут, чтобы читать, читают, чтобы писать, и пишут, чтобы жить.

9 марта 2000

Антонио Табукки – Умберто Эко

Интервью для телепередачи "Книги и я"

Умберто Эко! Антонио Табукки! Bravissimo! Magnifico! Sublimo! Extraordinario![2] Мне бы следовало целовать им ноги. Вот-вот откроется книжный Салон, посвященный Италии, из-за этого у нас большая шумиха, вот я и затеял беседу с Умберто Эко и Антонио

1. Фильм, снятый Аленом Рене по сценарию Алена Роб-Грийе (1961).
2. Великолепно! Превосходно! Потрясающе! Невероятно! (*итал.*)

Табукки, двумя мастодонтами итальянской литературы, которым не терпится поговорить о своих книгах, но они раздражены. Сейчас я дам им возможность высказаться, но прежде, чтобы разом пресечь дебаты, задам первый убийственный вопрос.

Ф. Б. Умберто Эко, скажите, вам в самом деле осточертел Берлускони?

У. Э. Боюсь, что произошло некоторое смешение терминов. Книжный Салон задуман как место встречи французских и итальянских издателей, писателей и читателей, иначе говоря, это культурное событие, касающееся итальянской культуры, которая существовала задолго до Берлускони и будет существовать, я надеюсь, после него. В официальном коммюнике, где речь шла о писателях, приглашенных издательствами "Грассэ", "Галлимар" и т. д., кто-то употребил выражение "итальянская делегация". Делегация — это слово из другой сферы, которое значит, что человек был официально избран для того, чтобы представлять кого-то другого. Здесь же всё обстоит совсем иначе. Здесь каждый приезжает представлять самого себя и свои книги, в независимости от темы. И к политике это не имеет ни малейшего отношения. Политики делают свою работу.

Ф. Б. Недавно в "Монде" была напечатана статья Нанни Моретти. Складывается впечатление, что Берлускони не любят главным образом во Франции, а не в Италии. Антонио Табукки, вы тоже написали для "Монд" статью против Берлускони. Так вы собираетесь присутствовать на Салоне или нет?

А. Т. В данном случае речь идет об официальной делегации, в том смысле, что основную часть затрат — дорога, расселение, печенья-шоколадки и прочая — берет на себя Берлускони и итальянское министерство. Когда я это узнал, мне расхотелось получать деньги из этой кормушки. Я заявил, что приехать готов, но за свой счет.

Ф. Б. То есть за счет Кристиана Бургуа, издателя!

А. Т. Да, он может позволить себе оплатить некоторые мои расходы. Роскошный отель мне не нужен. Но это как раз не проблема. Итальянскую делегацию возглавляет господин Сгарби, заместитель министра культуры, который за последние десять лет сделал много плохого для нашей страны, он много выступал на телеканале, принадлежащем Берлускони, и употреблял вульгарную, агрессивную лексику. Он говорил вещи, которые с эстетической точки зрения весьма ярко характеризуют правительство Берлускони. К примеру, он называл судей убийцами. А недавно он, замминистра культуры, назвал тех, кто отказывается от военной службы по религи-

озно-этическим причинам, “педерастами, на которых пробу ставить негде”...

Ф. Б. Гм, понимаю...

А. Т. И этот человек возглавляет делегацию итальянских писателей! Предпочитаю не участвовать.

Ф. Б. Вот и чу́дно: не прошло и двух минут, как мы разделались с Берлускони. Это настоящий подвиг. Умберто Эко, вы публикуете в издательстве “Грассэ” ваш четвертый роман, по-прежнему весьма объемный, который называется “Баудолино”. А вы, Антонио Табукки, публикуете у Кристиана Бургуа роман “Уже поздно, поздно”. И издатель, и переводчик “Баудолино”, Жан-Ноэль Скифано, утверждают, что ваш роман — цитирую — “это то же самое, что “Имя розы”, но в миру”. Я думаю иначе. Но не могли бы вы пояснить, что это значит?

У. Э. Действие обоих романов происходит в одну и ту же эпоху — в Средние века. В первом романе сюжет разворачивается в монастыре, в среде просвещенной. Второй роман скорее плутовской, там события и приключения происходят в крестьянской среде. Это, разумеется, влияет на язык — мне пришлось писать другим языком. Если читатели боятся, что на страницах новой книги их снова ждут монахи — могу заверить, что нет.

Ф. Б. Вы знаете, что в настоящее время в мире продано 16 миллионов экземпляров романа “Имя розы”, опубликованного в 1980-м? Французы отдали ему четырнадцатое место из пятидесяти возможных в списке лучших романов XX века.

У. Э. А у кого тринадцатое?

Ф. Б. Если не ошибаюсь, это Сартр, “Бытие и ничто”. Обскакал он вас! Действие “Имени розы” происходит в 1327 году. Это средневековый детектив. Там рассказ ведется от лица секретаря одного монаха. А в новом романе — Баудолино сопровождает императора. На этот раз история начинается в 1204 году. Трудно рассказать, в чем там дело!

У. Э. Да, действие происходит на 60 лет раньше, чем в первом.

Ф. Б. Все начинается в момент падения Константинополя, и Баудолино спасает от смерти грека по имени Никита Хонеат.

У. Э. Который реально существовал! Это был великий византийский историк, у которого я позаимствовал массу необыкновенных историй. Невероятный рассказчик! Например, он так мастерски живописует византийские пытки, что я был потрясен.

Ф. Б. И это именно он рассказывает о жизни Баудолино. Но у Баудолино и Никиты совершенно разные характеры.

У. Э. Полная смена регистра!

Ф. Б. Никита — натура поэтическая, эрудит, а Баудолино, как вы сами говорите, — лоботряс непутевый.

У. Э. Земля и небо!

Ф. Б. Лоботряс — это старинная литературная традиция. В нем есть что-то от Санчо Пансы, верно? Он сопровождает императора...

У. Э. Нет, Санчо Панса — это мудрость, которая уравновешивает безумие. Баудолино же по-своему безумен, и его безумие помогает ему открыть некое другое измерение, которого в реальности не существует, которое он сам придумал. Это история лжи, которая превращается в творчество.

Ф. Б. Вам это нравится, ведь вы автор "Войны за ложь". Вы любите тайны и греческие мифы. Складывается впечатление, будто вы стремитесь показать, что история, которая нам представляется подлинной, на самом деле придумана сумасбродами.

У. Э. Часто это всего лишь утопии. Что такое революция? Гигантская утопия! Куда понесло Христофора Колумба? На поиски утопии! Но он так до нее и не добрался, а наткнулся на что-то совсем другое. Так всегда происходит: нас увлекают рассказы о каком-то волшебном мире, и мы начинаем его искать. В моей книге это было письмо священника Иоанна, реально существовавший исторический документ, который сподвиг многих путешественников, от Марко Поло до португальцев, отправиться на поиски мифического царства. В конце концов португальцы нашли то, что искали, в Африке. Они решили, что это Эфиопия, потому что там жили христиане. Но реальность оказалась не столь радужна, как рассказано в письме. Так родился миф. Реальность всегда разочаровывает...

Ф. Б. В вашей книге действительно не вполне ясно, где явь, а где вымысел. Вам нравится играть миражами...

У. Э. Все, что кажется вымыслом, на самом деле явь! Пытка византийского императора, представляющаяся адским вымыслом, на самом деле правда. В книге есть лишь одна страница лжи, она написана от моего имени. Это последняя страница, где Баудолино продолжает странствие. Это для тех, кто поверил в его рассказы...

Ф. Б. У вашей книги странное начало: это первые слова, написанные Баудолино на диковинном языке, вами придуманном. Такое впечатление, что Умберто Эко превращается в Толкиена.

У. Э. Я поставил перед собой интересную задачу. Я хотел дать слово мальчику, который впервые в жизни взялся за перо и который родился в моем городе. Надо было воскресить диалект

того места и той эпохи. У меня было одно преимущество: на этом старинном народном наречии не сохранилось ни одного письменного документа. Я мог сам сконструировать этот язык.

Ф. Б. Как вы думаете, можно вас противопоставить Антонио Табукки? В четырех ваших романах, в "Маятнике Фуко" и "Острове накануне" в том числе, вы, в отличие от Табукки, совсем не говорите о современности. При этом в эссе и научных работах вы внимательно исследуете современность, вы очень продвинуты, пользуетесь интернетом. В романах вам не хочется обратиться к современности?

У. Э. Вы сами ответили на свой вопрос.

Ф. Б. Согласен. И все же, почему в романах — нет? Реалистический или натуралистический роман вас не привлекает?

У. Э. Я очень ценю величайшего писателя XIX века Алессандро Мандзони. У него есть роман, много чего сообщающий об Италии той эпохи, но действие этого романа происходит на три столетия раньше. Так что о настоящем можно говорить через прошлое. Возьмите Вергилия: рассказывая историю Энея, он говорил не о прошлом, а о современной ему Римской империи. Вот и мой коллега Гомер рассказывал то, что случилось задолго до его рождения. Такой метод довольно распространен у писателей. Но есть и другие авторы, которые, как мой друг Антонио, лучше чувствуют себя в современности. У каждого своя стезя.

Ф. Б. Антонио Табукки, вы читали "Баудолино"?

А. Т. Читал. Я думаю, у нас много общего. Вы подметили, что Умберто Эко пытается сплести или разделить правду и вымысел. Он ищет ответ на свои вопросы в истории. Я же исследую существование и, более конкретно, — жизнь. Контекст меняется, но задачи у литературы остаются прежние. Не надо попадаться в ловушку исторического контекста. В конце концов, литература — это метафора.

Ф. Б. Умберто Эко, "Баудолино", вероятно, ваш самый личный роман.

У. Э. Это возврат к истокам, к корням!

Ф. Б. Ваш герой, который много путешествует и говорит на всех языках, это отчасти вы сами?

У. Э. Да нет! Я мало на каких языках говорю.

Ф. Б. Всего лишь латынь, греческий, немецкий, французский, английский...

У. Э. Преувеличение. Впрочем, хорошо, что люди так думают!

Ф. Б. Вы отвечаете на нападки критиков, которые ругают вашу книгу?

У. Э. Если я написал эссе и кто-то реагирует на него критически, я готов провести бессонную ночь, чтобы доказать,

что мой оппонент не прав. Если же я написал роман и кому-то он не понравился, я должен уважать это отрицательное мнение и вынести из него урок, над которым следует подумать — вот и все. Я хотел бы еще добавить, что в Штатах по отношению к моему роману употребляют выражение "двойное прочтение", в том смысле, что он читается на двух уровнях. Иначе говоря, есть поверхностное прочтение, которое доступно всем и каждому. И потом всякого рода ассоциации и аллюзии, понятные только узкой категории читателей, на которые, впрочем, можно не обращать внимания. Некоторые из этих аллюзий вообще касаются лишь меня самого и, возможно, еще кого-нибудь...

Ф. Б. Вы индивидуалист, который маскируется под автора для широких слоев!

У. Э. Моя индивидуальная задача касается исключительно второго уровня прочтения. Но если кто-то, читая меня, этот уровень не воспринимает, то это исключительно моя недоработка.

Ф. Б. Наверное, трудно, когда ты экзегет, семиолог и эрудит, обрести изначальную невинность рассказчика и написать историю, притом что ты досконально знаешь все винтики и механизмы романа? Эрудиция вредит непосредственности?

У. Э. Надо задать тот же вопрос Табукки. Он тоже преподает в университете. На самом деле многие писатели читают книги других авторов. "Плоть опечалена, и книги надоели..."[1] Но как только начинаешь рассказывать, мне кажется, вновь обретаешь искомую невинность.

Ф. Б. "Баудолино" далеко не самый легкий ваш роман.

У. Э. Это потому, что он написан на просторечии. Там мало ученых бесед. В моем романе речь идет о войне, кухне и мире!

Ф. Б. Антонио Табукки, должен вам признаться, что, когда я слышу музыку к фильмам Феллини, я думаю об отдельных очень волнительных моментах вашей книги "Становится все позже". Это сборник из 17 писем плюс еще одно, не подписанное и не датированное, написанное незнамо кем, адресованное женщинам и рассказывающее о воспоминаниях детства. В этом письме речь идет о музыке, фотографии, путешествиях, которые главный герой не смог совершить. Скажите, откуда в вас эта склонность к фрагментарности? От вашего кумира Пессоа?

1. Первая строчка стихотворения Стефана Малларме "Морской бриз" в переводе О. Мандельштама.

А. Т. Не думаю. Пессоа написал только один роман, который не успел опубликовать, потому что умер в 47 лет. Но у него был четко выстроенный мир. Я живу в другую эпоху, когда все, что у нас осталось, это фрагменты, обломки. К счастью, Пессоа умер в 1935-м, незадолго до европейской и мировой катастрофы. Нам достались только обломки, плавающие на поверхности после кораблекрушения. Мы вылавливаем их. И делаем из них книги.

Ф. Б. Это странно. Потому что складывается впечатление — и это, возможно, противопоставляет вас Умберто Эко, — что вам осточертел традиционный, классический роман с завязкой, развитием и концовкой. Вам хочется все поломать?

А. Т. Да нет, не сказать, чтобы хотелось. Традиционный роман сам ломается, без моего участия. Роман ведь самостоятельный организм, со своей собственной физиологией и эволюцией — или инволюцией, если хотите. Он мутирует, приспосабливается к новой среде. Как растение. Возможно, в атмосфере есть какие-то токсины. Может, писатели и есть токсины. Я вот, к примеру, токсин. И бедное растение, чтобы выжить, должно как-то приспосабливаться.

Ф. Б. У вас есть свой способ ловить моменты озарения. Вы опираетесь на усилие памяти и в то же время добавляете к нему отдельные, точечные детали. Прустовский метод, по сути.

А. Т. У Рильке есть стихи про ангелов и марионеток. Для меня, который в жизни, в мире является марионеткой, фигура ангела представляется очень важной, если она может с бедной марионеткой разговаривать. Я человек, далекий от церкви, я не верю в бессмертие души, но даже самые примитивные творения ищут абсолют. Пусть даже это какой-нибудь карманный абсолют. Так вот: играть с ангелами и марионетками представляется мне весьма интересным абсолютом.

Ф. Б. С Умберто Эко вас сближает ваша эрудиция. В постскриптуме у вас есть следующие весьма любопытные строки: “Если мне не изменяет память, этот роман в форме писем начал рождаться в период осеннего равноденствия 1995 года. В то время я интересовался Садегом Хедаятом[1] и тем, каким образом он, гостя в Париже, покончил с собой. Еще меня интересовали исследования Андреа Чезальпино, касающиеся циркуляции крови, которые он проводил в Пизе в середине XVI века; функционирование серотонина, границы болевого

1. Садег Хедаят (1903–1951) — иранский писатель, переводчик и общественный деятель.

порога, а также некоторые дружеские связи, которые я мнил утраченными, но которые, возможно, таковыми не являлись". Как и Умберто Эко, вы строите свои творения на произошедших катастрофах.

А. Т. Мы писатели старой гвардии. У нас за плечами четыре тысячи лет опыта.

Ф. Б. Выглядите вы значительно моложе!

А. Т. Но скинуть этот опыт с плеч мы не можем. Гильгамеш начал свою поэму за две тысячи лет до Рождества Христова. Мы — наследники очень древней культуры. И девственниками нас не назовешь. Я с недоверием отношусь к писателям, которые говорят: "Я никому не подражал, я не испытывал никакого стороннего влияния..." Должен вам признаться, что на меня влияет решительно все. Я подвержен всем мыслимым влияниям!

Ф. Б. Может, это итальянская особенность?

У. Э. Нет ничего более лживого, чем невинность!

Ф. Б. В одном вашем интервью я прочел, что вы советуете писателю, застрявшему на какой-нибудь странице, просто перейти к следующей главе. Работая над своей книгой, вы тоже прибегали к этому методу?

А. Т. Да, я всегда к нему прибегаю. Для нас, бедолаг, которые вынуждены жить в повседневности, если вдруг не приходит автобус — значит, ждать бесполезно, надо идти пешком до следующей остановки. Иначе говоря, если ваша книга, ваша история застопорилась, то вы, писатель, должны сменить местоположение. Или если это метро, ехать другим маршрутом. Надо быть гибким. И литература при этом, заметьте, еще весьма щедра. Она к нам благоволит. Она к нам благоволила много веков подряд, не задавая лишних вопросов, не вставляя палки в колеса. Приняла и стихотворение Неруды про морковку, и историю Гавроша Виктора Гюго. У нее всепреемлющее, щедрое чрево. Она не требует от вас кредитку. Надо ее ценить, любить. Это хранилище памяти.

Ф. Б. В эссе, озаглавленном "Lector in fabula", вы, Умберто Эко, объясняете, что пишете для идеального читателя, собеседника. А вы, Антонио Табукки, вы пишете для других или для себя? Нет ли опасности, если пишешь урывками, с перерывами, потерять своего читателя?

А. Т. По правде говоря, я думаю, что писатель пишет главным образом для себя. Его одолевает необъяснимая потребность что-нибудь сказать. Кому сказать? Самому себе. Такая вот своего рода исповедь. Если у этой исповеди найдется адресат, похожий на тебя самого, считай, повезло. Тогда чувствуешь себя в этом мире не так одиноко. Все же есть кто-то,

похожий на тебя незнакомец, твой гипотетический читатель, брат. Ты с ним как будто обмениваешься письмами. Но это уже не столь важно...

Ф. Б. Не хотите ли что-нибудь ответить на замечания итальянской журналистки Лауры Ревелли-Бомон, которая упрекает вас в избытке цитат, в показной эрудиции, педантизме и слабости сюжетной линии?

А. Т. Отвечу кратко. Она абсолютно права. Эта книга маскирует мою великую трусость и абсолютную беспомощность перед жизнью. Порой литература выявляет нашу некомпетентность. В самом деле, когда я пишу, я обращаюсь к женской ипостаси, к женскому естеству. Это естество в глубинном смысле слова — не гениталии, не вагина и т. д., а чрево в его физическом, символическом, метафорическом значении, исток всего сущего. Это вопрос, который мужчина в литературе постоянно задает женщине, олицетворяющей собой тайну человечества. Литература — это суррогат, замена, подмена. Может, правильней молчать, оставить в покое литературу и погрузиться в женское лоно. Но я на это уже не способен...

март 2002 г.

Франсуаза Саган

(несостоявшаяся встреча)
Для "Вуаси"

Когда я вошел в бар "Матис", Эдуар Баэр только что ушел. Вот уже три года сто́ит мне прийти куда-нибудь, как выясняется, что Эдуар тоже был, но недавно ушел. Интересно, это он нарочно? В ответ на мой вопрос, как поживает Франсуаза Саган, Жеральд Нанти, хозяин бара, скорчил кислую мину. Между нами это стало своего рода игрой: обычно он, похохатывая, пересказывает мне ее последнюю выходку. Например, что она ночь напролет учила Изабель Аджани, как разрешить ее супружеские проблемы. Или что Эдуар доставил ее на машине в Экемовиль и остался, а наутро Бернар Франк не мог понять, что это за парень и что он у них дома делает. И всё в этом духе. Но в тот вечер Жеральд молчал. Процедил только:

— Ее врач говорит, до понедельника она не дотянет.

Хозяин "Матиса" был одним из ближайших друзей Саган, как Флоранс Мальро, Шарлота Айо (сестра Жюльет Греко), Бернар Франк и Ингрид Мэшулан, у которой она жила в Париже

на бульваре Фош. Он принадлежал к числу немногих, кто действительно заботился о ней в последние годы и проводил с ней много времени. Он принимал ее такой, какой она была: невыносимой, непредсказуемой, больной, разорившейся, наркоманкой, преследуемой законом. Тот единственный раз, когда я пригласил Саган на ужин, это было у Жеральда. Помню, когда он нас познакомил, я вдруг заговорил цитатами: пробормотал несколько изящных и печальных фраз.

— Красиво, — сказала она. — Чье это?

— Ваше.

— Вот как?

Вид у нее был равнодушно пресыщенный, но на самом деле она была тронута, что какой-то верзила шпарит наизусть куски из ее книг, притом что писать она давно перестала. Вот, например: "Я никогда не буду знать достаточно. Достаточно, чтобы почувствовать себя совершенно счастливой, достаточно, чтобы целиком отдаться какой-нибудь всепоглощающей страсти. Не буду знать достаточно ни для чего. Но эти моменты счастья, растворения в жизни, если их помнить, превращаются в сшитое из разноцветных лоскутов уютное одеяло, которым укрываешь нагое, тщедушное тело, дрожащее от окружающего его одиночества" ("Синяки на душе", 1972).

Саган часто сравнивали с Прустом — из-за псевдонима, который она позаимствовала в романе "У Германтов". Еще, говоря о ней, поминали (гораздо более обоснованно) Мюссе, Стендаля, Радиге. Но этот отрывок свидетельствует о том, что она скорее новое воплощение Колетт. "Здравствуй, грусть" вышла в год смерти последней (1954). В литературе случайностей не бывает. И процитированный мной текст тому доказательство. Кристально-чистый, как у Колетт, язык Саган — это попытка увековечить те краткие мгновения, когда жизнь приобретает смысл. Саган — разочарованный романтик, изо всех сил старающийся спасти романтизм от слащавости. Это исполненная любви душа, знающая, что любовь не длится долго, и смертельно боящаяся поддаться обману. О чем она мечтает? Признаться в любви — и не оказаться при этом смешной. Рассудок твердит, что это невозможно, но сердце не желает слушать. Любить — это не внимать голосу рассудка.

Во время того пресловутого ужина у Нанти я не мог отделаться от ощущения, что передо мной — пансионерка из монастыря Уазо, спрятавшаяся в теле престарелой дамы в инвалидной коляске. Ей хотелось пить водку, поздно ложиться и говорить глупости типа "Я курю "Пел-Мел!" Секрет Саган в том, что она так и осталась девочкой, застряла в 1954-м. Она — та самая семнадцатилетняя Сесиль из "Здравствуй, грусть", которая,

сидя на пляже, сравнивает мужчин с песком, что струится у нее между пальцами. Она так и останется сидеть, опустив голову, на берегу Средиземного моря, думая о тех, в кого влюблена и кто не достоин ее любви. "Я мало чего знала о любви: свидания, поцелуи, пресыщенность". Ее мгновенно раскусил Франсуа Мориак. "До Саган, — написал он, — верили в прекрасного принца; когда появилась Саган, оказалось, что прекрасный принц — женщина, и не просто женщина, а "прелестный монстр".

Нынче вечером Жеральд был бледен. Завсегдатаи бара решили, что на листе бумаги все напишут ободряющие слова для Саган. Николетта, Ариэль Домбаль, Режин, Аманда Лир и Жюли Депардьё написали ей приветственные послания. Я набросал двустишие:

Где вы? Вас так не хватает,
Что тоска одолевает.

Пьер Пальмад выдал одну из своих искрометных фраз: "Даже смерть вам по колено". Мы сидели, как в романах Саган, пьяные, понурые, потерянные, с блестящими, словно полными слез глазами, и время как будто остановилось на вечном хмуром рассвете. Величайшие творцы — это те, кто вбирает нас в себя настолько, что мы начинаем на них походить. Они как будто линяют, и их краски переходят на нас. Общество копирует их, потому что им принадлежит мир. У меня в жизни часто возникало впечатление, что Саган диктует реальности ситуации и диалоги.

Увы, врач не ошибся: Франсуаза умерла в пятницу 24 сентября в 19.30. Она, дважды чудом избежавшая смерти (в 1957-м, когда перевернулась ее машина, и в 1985-м, в Боготе, от смертельной дозы наркотика), эта хрупкая "неподдающаяся" женщина, не дожила до понедельника. Она так и не прочла наши взволнованные, дурацкие приветствия. В то субботнее утро смерть поднялась ей выше колен.

25 сентября 2004 г.

Том Вулф

Интервью для "Фигаро Магазин"

Родившийся в 1931 году в Ричмонде один из крупнейших летописцев Америки заметил в 1960-е годы, что, когда он надевал белый костюм, он становился мишенью журналистов. Это избавляло его от необходимости пространно объяснять им, почему он напи-

сал ту или иную книгу. Его белый костюм был одновременно притчей во языцех, объектом для зубоскальства, броней и маневром для отведения глаз.

Сижу напротив этакого Эдди Баркли[1] от литературы и осознаю, что расчет его действует безотказно. Вот уже четверть часа, как мы обсуждаем его доспехи. Когда я имел неосторожность напомнить ему, что одевается он, как Марк Твен, он заметил, что, принимая решение одеваться во все белое (стояла нью-йоркская зима, а значит, белый костюм выглядел еще нелепей, чем сейчас, на фоне голубого парижского неба), он не знал об этой пощечине общественному вкусу со стороны автора "Гекльберри Финна", который в свою очередь заявил: "Я не хочу иметь претенциозный вид, но мне не помешает, если на меня будут обращать внимание". С тех пор это стало его девизом.

Т. В. Фраза, которую я чаще всего слышу, меня забавляет: "Да что он о себе воображает!" Я недавно и машину перекрасил в белый цвет. Сидения из белой кожи, пол из белого винила, даже дверные ручки и шины белые. Похоже на фарфоровый сервиз на колесах.

Ф. Б. У вас вид старого сутенера, отправляющегося на собственную свадьбу!

Он смотрит на меня ошарашенно и, наверно, думает: "Да что он о себе воображает!". Потом, догадавшись, что я строю из себя его самого, разражается смехом. Хе-хе-хе! Я рад, что развеселил своего учителя. Это что касается костюма. Переходим к содержанию.

Его последний роман называется "Я, Шарлота Симмонс". Это история девушки — прилежной и аккуратной, примерной ученицы, немного зажатой, которая приезжает в кампус престижного американского университета (в романе он называется Дюпон, но в реальности это либо Гарвард, либо Стенфорд). Шарлота падает с небес на землю — как и все герои Вулфа (возьмите золотого мальчика в "Кострах амбиций" или богатея-риэлтора из "Мужчины в полный рост"). Эта тихая студенточка видит своими глазами, что такое высшее образование для будущей мировой политической и экономической элиты: отбор по гендерному принципу, презрение к интеллигентам, непрекращающиеся попойки, оргии, футбол и блевотина. Когда в связи с этой книгой поминают "Правила секса", второй роман Брета Истона Эллиса, рисующего приблизительно ту же картину упадка нравов, Вулф утверждает, что не читал его, хотя и призна-

1. Знаменитый парижский пианист, композитор, дирижер и музыкальный продюсер 1950–1980-х гг.

ет, что его книга вписывается в череду английских "campus novels" от Кингсли Эмиса до Дэвида Лоджа. "Я, Шарлота Симмонс" затрагивает в высшей степени актуальные проблемы, и я рад, что писал об этом романе в "Фигаро магазин", потому что знаю: этот журнал читают и в кампусе Высшей коммерческой школы (в Жуи-ан-Жоза), и в Высшей школе экономических и коммерческих наук (в Сержи-Понтуаз). Молодежь, которой в будущем предстоит руководить крупными предприятиями, вместо учебы занята исключительно тем, что пьет и трахается — иначе говоря, в упор не желает видеть мир, которым скоро будет вертеть по своему усмотрению. Вот этот-то период веселых каникул, разгульной вольницы и описывает на шестистах страницах Том Вулф.

Элегантному 75-летнему денди пришла в голову гениальная мысль: расквитавшись с биржей и расовыми конфликтами, обратиться к основам американского общества, к машине, которая штампует упакованных в костюмы и галстуки управляющих мирового капитализма. Когда я заявил ему, что он опасный антиглобалист, сторонник альтернативного мира, Том Вулф усмехнулся: "На последних выборах я, однако ж, проголосовал за Джорджа Буша". Конечно, отозвался я, потому что Буш — бывший алкоголик и наркоман, как и ваши герои!

Т. В. Не ищите в моих романах подрывных тенденций. Я никогда не занимаю никакой политической позиции. У меня исключительно журналистская стратегия: моя задача — информировать.

Я продолжаю гнуть свою линию про миссию художника: "Как вы отреагируете на фразу Фассбиндера: "Если невозможно что-то изменить, надо хотя бы это описать"?"

Т. В. Красиво сказано. Я совершенно с ним согласен. Я вовсе не думаю, как Джордж Оруэлл, что искусство призвано изменить мир. Нет — только показать.

Интересно, основоположник "нового журнализма" 60-х годов, автор безумных репортажей, таких как "Acid Test" (про хиппи) или "Из чего сделаны герои" (про астронавтов), смотрел ли он недавний фильм о Трумене Капоте, отце "невымышленного романа"?

Т. В. Нет. Но могу сказать, что Капоте был великим мистификатором. Однажды, когда я сидел у него в гостях, он двадцать минут рассказывал мне, какая у него есть вещица, произведение искусства, которое принадлежало королеве

Англии. Когда я вышел на улицу, то в одной лавочке обнаружил сорок таких же точно вещиц, выставленных на продажу! Он постоянно кичился знакомством со знаменитостями и рассказывал о них небылицы. Это был гениальный романист, но как журналисту ему нельзя было верить.

Сейчас в Штатах такого рода мистификации в моде: Джеймс Фрай соврал относительно своего тюремного прошлого, ЖТ Ле-Руа[1], начинающий двадцатилетний писатель, оказался сорокалетней женщиной... Что думает об этом Том Вулф?

Т. В. Автобиография — одна из форм вымысла.

Свою биографию он писать не стал. Мир интересует его больше, чем собственный пуп. Том Вулф никогда не отходил от этого принципа: литература — способ сказать правду о своем времени. К "Windows on the World"[2] я взял эпиграфом его фразу: "Писатель, который не пишет реалистических романов, ничего не понимает в перипетиях нашей эпохи". Он поблагодарил меня за то, что своим эпиграфом я возвел его в ранг мертвецов, и я ответил: "Нет, вам не нужно умирать, чтобы сделаться великим".

Я заказал бокал "пюлиньи-монраше", он — бутылку "эвиана". Я поинтересовался, зачем ему совершать рекламное турне, почему он не спрячется от мира, как Сэлинджер, а он в ответ рассказал мне байку про корноуллского отшельника: "В 1965-м я написал в "Геральд трибьюн" статью по поводу "Нью-Йоркера", где, как известно, Сэлинджер начинал как писатель. Сэлинджер почувствовал себя уязвленным и телеграфировал в газету: "Этого Тома Вулфа надо выбросить на помойку". Если не ошибаюсь, это был последний из опубликованных им текстов!"

Какой смысл уходить в подполье? Надо просто делать свое дело, смотреть вокруг, слушать, быть внимательным к мелочам — и неважно, белые у тебя башмаки или черные.

Ф. Б. Мистер Вулф, позвольте задать вам последний вопрос: почему вы не написали роман про 11 сентября?

Т. В. Я в этот момент как раз писал "Шарлоту Симмонс". В некотором роде это роман о молодежи, которая одевается как маленькие дети и не думает ни о чем, кроме социального статуса и комфорта... Возможно, эта книга объяснит то мнение, которое складывается о нас в мире.

1. Лора Элберт — американская писательница.
2. См. "ИЛ", 2004, № 9,

Том Вулф — писатель без определенной политической и нравственной позиции, но это величайший писатель своей эпохи, бескомпромиссный и острый. Он ведет свою биографию от Бальзака. Том Вулф — великий французский писатель!

25 марта 2006 г.

Чарльз Буковски

Посмертное интервью для "Пари-матч"

Телефон в аду надрывался как минимум час. Был, должно быть, день, но там, где я находился, времени не существовало. Смерть — это ведро блевотины, оставленное на обочине вонючей автомагистрали. Я наконец ответил — а что мне оставалось? Мочиться, трахаться, писáть — все это мне было запрещено.

— Здрасьте, меня зовут Фредерик Бегбедер.

— Сочувствую, — ответил я. — И спасибо за информацию.

— Ээ... я вас не отрываю?

На том конце провода говорили по-английски, но с сильным французским акцентом.

— А ты точно не Морис Шевалье?

— Точно. Я французский писатель...

— Вот бедолага. Наверно, это нелегко. Мне жаль тебя. Если бы у меня была бы шляпа, я бы ее снял.

— Ээ... Дело в том, что мы бы хотели вручить вам премию литературного фестиваля в Довиле. Ее уже получали Гор Видал, Норман Мейлер, Джим Харрисон, Уильям Стайрон, Эдмунд Уайт, Джей Макинерни, Бадд Шульберг...

— Стой-стой, не части! Есть одна проблема, парень. Я ведь помер.

— Правда? Погодите, я проверю по Википедии. (*Пауза.*) Действительно, вы умерли 9 марта 1994 года. Я в некотором замешательстве... Это члены жюри решили надо мной поизгаляться. Паразиты и гниды, вот они кто! Бездари надутые, крысы помоечные! Гниль и подонки! Я сотру их в порошок! Нет, я лучше скажу Доменику Дессéню, чтобы он вычеркнул их из довильского списка!

— Тю-тю-тю! Спокуха, Фреди. Не серчай, печенка лопнет! Прежде всего, кто эти чуваки?

— Французские писателешки, сущие бездари, не в пример мне... Их имена ничего вам не скажут: Андре Алими, Жан-Клод Лами, Жиль Мартен-Шоффье, Эрик Нёофф, Гонзаг Сен-Бри...

— Ты прав, парень. Я знаю Бодлера, Камю, Селина... А эти, кроме того что они измываются над тобой и заставляют звонить мертвецу, на кой они тебе?

— Я изничтожу их!...Ну ладно, простите, что побеспокоил, мистер Буковски, не буду вас больше утруждать. Буду звонить другому лауреату... Скажите, а Филип Рот еще жив?

— С клинической точки зрения — да. Но в плане литературы — это вопрос растяжимый.

— ОК.

— Ну-ну-ну! Погоди, малыш. По неведомым для меня причинам связь между живыми и мертвыми сегодня работает. Жаль этим не воспользоваться, как ты думаешь, Фред?

— Пожалуй...

— Так расскажи мне об этом фестивале. Довиль — это Нормандия, что ли? Это там, где мы высадились в 1944-м?

— Ну да. И продолжаете высаживаться в 2008-м. Это фестиваль исключительно американских фильмов. Не так круто, как Каннский фестиваль, но фильмы довольно забавные.

— Ты хочешь сказать — менее дерьмовые. Я накатал в свое время одну недурственную книжонку про кино. "Голливуд" называется. Ну и хохма!

— Я знаю. Обожаю эту книжку! Это романизированный рассказ о том, как снимался фильм "Барфлай". Бедный Микки Рурк, ну и досталось же ему!

— Мне больше нравился Шон Пенн.

— Жаль, что вас уже нет, вам бы в Довиле понравилось: устрицы, белое вино, всякие "независимые" фильмы со странными второстепенными ролями и высокопарными диалогами об Уэсе Андерсоне. А если даже фильм плох, то в нем обязательно услышишь пару хороших песенок. Заканчивается всё в 4 утра в казино или в баре какой-нибудь фешенебельной гостиницы, где все собираются вокруг фоно и распевают те самые песенки вместе с Николь Кидман. В этом году будет Ума Турман... Если мне удастся ее напоить, как знать, может, она согласится состязаться со мной в твисте...

Я уже ни хрена не понимал из того, что несет этот "френчи", но с готовностью всю ночь подставлял ухо его излияниям. Его голос утолял мое одиночество, как музыкальный автомат. От его панегириков меня одолела жажда, но дьявол — фиговый бармен: когда я открыл банку пива, в ней оказался песок. Нормандский. В общем, не советую вам помирать.

2008

Мишель Уэльбек

Интервью для журнала "gq"

Замок Дромоленд – неподалеку от Шеннона (Ирландия). Когда я приземляюсь с трехчасовым опозданием (дурацкая история с просроченным паспортом...), уже начинает смеркаться и моросит. В небе радуга, под ней коровы щиплют съедобную зелень. Оранжевые облака, белые домики – ну прямо как в новеллах Эдны О'Брайен. Мишель Уэльбек отличается гостеприимством – в смысле, манией величия. Он решил принять меня в средневековом замке, окруженном лужайками гольф-клуба, на берегу озера, в котором плещется отражение луны. Я за свою жизнь видел несколько гранд-отелей, но ни один не переселял меня так ощутимо в пространство "Барри Линдона"[1], как Дромоленд: зубчатые башни, галереи с рыцарскими доспехами и страшными картинами по стенам. Накануне выхода фильма по своему роману "Возможность острова", великий французский писатель готовится к осаде: припасает кипящее масло и расплавленный свинец. Странствующего рыцаря он принимает в "Smoker's Area" с полуночи до 4 утра.

М. У. Мне, признаться, осточертело отвечать на вопросы. Я вот думаю, не взяться ли и самому за интервью.

Ф. Б. А что, это дает некоторую передышку. Тебе стоит попробовать.

М. У. Ты считаешь? Забавный эпизод: когда я на стойке регистрации назвал наши имена, для них это был пустой звук, но, когда я сказал, что ты из "Конде Наст"[2], они забегали. Вероятно, нас принимают за критиков отельного бизнеса из "Конде Наст тревелер"... Улыбаются теперь напропалую. Меня, кстати, зовут работать в некоторые газеты. Я дал согласие "Вэнити фэйр" ("Ярмарка тщеславия") – их тоже "Конде Наст" издает. Может, я тоже интервью брать буду.

Ф. Б. Когда задаешь вопросы сам, то контролируешь беседу. Тогда как в роли интервьюируемого ты ничего не можешь проконтролировать, и это очень неприятно. Давай поговорим об этих двух молодых дамах, что хихикают там за столиком, потягивая пинью коладу.

М. У. Да ну их...

Ф. Б. Это типичные ирландки? Одна сидит во вьетнамках, что довольно странно, учитывая прохладную погоду. На

1. Роман Уильяма Мейкписа Теккерея (1840).
2. "Condé Nast" – крупное журнальное издательство.

другой белые кроссовки. Похоже, Ирландия сильно изменилась со времен строительства этого замка. Я могу тебе даже сказать, когда Дромоленд-касл был построен: в 1475-м.

М. У. Это действительно старинный замок, тем не менее, он похож на Диснейленд.

Ф. Б. Ну что, я начинаю задавать вопросы?

М. У. Погоди. Прежде чем начать, я хочу сказать кое-что интересное, обобщающее. Когда журналисты берутся писать романы, у них, как правило, плохо получается. С другой стороны, принято считать, что работать журналистом полезно, чтобы лучше узнать мир. К примеру, если бы я работал в "Вэнити фэйр", я мог бы взять интервью у Рональдино или у кого-нибудь еще, кого я без этого никогда бы не увидел. В принципе, это интересно.

Ф. Б. Да, согласен, но бывают исключения.

М. У. Да?

Ф. Б. Хемингуэй был в некотором роде журналистом.

М. У. Я не слишком люблю Хемингуэя. А ты любишь?

Ф. Б. Да, новеллы. "Праздник, который всегда с тобой" — особенно. Это шедевр.

М. У. Он меня всегда раздражал.

Ф. Б. А кто у нас был журналистом, прежде чем стать писателем? Всякие забияки вроде Бодара и Кесселя. Хантер Томпсон, Том Вулф... Ты, кстати, не работал с "Пари-матч"? Ты говорил как-то, что написал статью про Карлу Бруни. Ты брал у нее интервью?

М. У. Да нет! Я просто описал, как ездил в Конкарно.

Ф. Б. Для записи твоего стиха?

М. У. Ну да. Слушать ездил. В сущности, я видел Бруни два раза в жизни. А Саркози — ни разу.

Ф. Б. Ты никогда не видел ее мужа?

М. У. Нет. А ты что, его знаешь?

Ф. Б. Встретились как-то на телевизионной площадке. А еще в Елисейском дворце, когда он вручал орден Почетного легиона моему брату. У меня есть старший брат, бизнесмен.

М. У. А за что ему Легион дали?

Ф. Б. Как исключительно удачливому предпринимателю.

М. У. А-а...

Ф. Б. А тебя не награждали Почетным легионом?

М. У. Нет. Подумать только, скольким Почетный легион прицепили!

Ф. Б. Патрику Пуавру д'Арвору[1], к примеру, прицепили.

1. Патрик Пуавр д'Арвор — ведущий французский журналист, писатель.

М. У. Ну, он-то на виду. Он известней, чем твой брат. Эталон успешной карьеры на канале ТФ1.

Ф. Б. Ну что, мой первый вопрос? Он звучит так: как дела?

М. У. Не слишком оригинально...

Ф. Б. Люди весь день напролет говорят друг другу "Привет, как дела?" А ведь это, по сути, весьма нескромный вопрос.

М. У. Я, кстати, удивлен, что у тебя как будто бы все хорошо.

Ф. Б. Ты во второй раз разводишься?

М. У. Нет! На эту тему я говорить не хочу.

Ф. Б. Хорошо, давай не будем.

М. У. Это болезненно, мне трудно об этом.

Ф. Б. Я тоже через это прошел — разводился дважды. Могу дать тебе совет: больше не женись. (Сам я поступил ровно наоборот.)

М. У. Думаю, это простейшее решение.

<...>

Ф. Б. А сам ты как, все еще спишь на надувном матрасе?

М. У. Пока что да. Но есть проблемы похуже.

Ф. Б. Что случилось?

М. У. Слесарь сегодня опять не пришел.

Ф. Б. А ты вызывал слесаря?

М. У. Да. И прождал его весь день.

Ф. Б. А в чем проблема?

М. У. Не могу принять душ.

Ф. Б. У тебя что, нет горячей воды?

М. У. Есть, но только в кране. Душ не работает. Я думаю, если я когда-нибудь покончу с собой, это будет из-за слесарных проблем. И не только: когда я покупаю тумбочку, рассчитанную на самостоятельную сборку, я впадаю в депрессию.

Ф. Б. А почему слесарь не идет? Опаздывает?

М. У. Боюсь, проблема глубже. Я, к примеру, уже две недели бьюсь как рыба об лед, чтобы мне привезли баки для помойки. Тысячу раз им звонил, но результат нулевой. А позавчера я заказал принтер. Звонит мне доставщик и говорит: "Я ничего не понимаю. Стою напротив вашего дома". — "Нет, — говорю, — вы не стоите напротив моего дома, потому что я вас не вижу". — "Ну как же, — говорит, — вот стоят мусорные баки, и на них написано ваше имя". Выходит, их привезли в другое место, довольно далеко от меня. Вот ведь какой замечательный человек: он включил мозги! Проверил, тот ли это адрес, и нашел мои баки!

Ф. Б. Сейчас тебе тоже хочется покончить с собой?

М. У. Нет, совсем даже наоборот. Я ведь нашел свои баки — счастье-то какое! Кстати, это был доставщик с фирмы "Эппл". Сразу видно, что серьезная фирма.

Ф. Б. Если у человека нет мусорного бака, он зарастает отходами, теряется среди ненужных, старых, грязных вещей.

М. У. Которые в придачу дурно пахнут.

Ф. Б. Если не вывозить отходы, это очень депрессивно влияет на моральное состояние. Некоторые устают бороться и так и живут среди мусора, как в выгребной яме.

М. У. В молодости я знал одного человека, который не выносил мусор. Он жил практически посреди свалки.

Ф. Б. Должно быть, у него стояла жуткая вонь.

М. У. Это еще полбеды. Заводятся всякие насекомые.

Ф. Б. Сначала насекомые, а потом приходится питаться собственными экскрементами. Но давай оставим эту тему. В конце "Элементарных частиц" появляется некий персонаж, которого зовут Мишель Дзержинский. Он умирает здесь, в Ирландии. Не странно ли, что через десять лет после того, как ты написал и опубликовал эту замечательную книгу, тебя вновь посетило желание вернуться в Ирландию? Тебе что, Испания надоела?

М. У. Я никогда не жил в Испании.

Ф. Б. Как же, ты жил на юге Испании.

М. У. Да нет, я просто снимал домик, это был отпуск.

Ф. Б. Мой вопрос остается в силе. Твой персонаж умирает в Ирландии. Но ты, Мишель, ты ведь не собираешься умирать? Ты только что толковал о самоубийстве. Ты меня пугаешь.

М. У. Ну да, собираюсь, разумеется, никакой сенсации в этом нет.

Ф. Б. Конечно, я понимаю, но Ирландия у тебя ассоциируется с чем-то роковым.

М. У. Здесь умирать нельзя. Слышишь? Издалека доносится ирландское пение.

Ф. Б. Как звуковой фон. Уточню, что мы находимся в баре замка Дромоленд и что рядом с нами местный оркестр играет традиционные печальные песни.

М. У. Фольклор всегда печален.

Ф. Б. И всякий раз речь непременно идет о рыцаре, отправляющемся на поиски своей возлюбленной, но, когда он ее находит, она оказывается брюхатой от кого-то другого. Я сказал это, чтобы заставить тебя защищать Ирландию, ее изумрудные луга, на которых пасутся мычащие коровы...

М. У. На самом деле тут гораздо больше блеющих баранов. Пейзажи начинаешь ценить, когда стареешь. Отличное пристанище для пенсионеров.

Ф. Б. Мишель Деон[1] это оценит. Почему, когда стареют, начинают ценить пейзажи?

1. Мишель Деон (р. 1919) — современный французский писатель, драматург и издатель.

М. У. От человека зависит. Ты вот где свое детство провел?

Ф. Б. Я его не слишком хорошо помню, но, кажется, это было в Нёйи-сюр-Сен.

М. У. Да нет же, не можешь не помнить.

Ф. Б. Я не помню, но пытаюсь восстановить, расспрашиваю и хочу об этом написать. Сначала я жил в Нёйи-сюр-Сен, потом в стране басков, в Берне, потом был лицей в Париже. А ты где жил?

М. У. В департаменте Йонна. Кстати, в скобках... Я написал кое-что для одного журнала — "Фасад" называется. Они задумали такую штуку: приехать в деревню, где я жил в детстве. Там — интервью и репортаж "Уэльбек убивает", и я там курю во всех общественных местах... А зачем, собственно, я все это тебе рассказываю?

Ф. Б. Ты вернулся в свою деревню, и на тебя нахлынули воспоминания?

М. У. Да, все всплывает.

Ф. Б. Ты говорил, что к старости начинаешь любить сельские пейзажи. И главным образом — пейзажи своего детства.

М. У. По правде, я знаю очень мало коренных парижан, которые бы детство провели в Париже. Я думаю, те, что провели детство в сельской местности, старея, хотят туда вернуться. Количество окружающей зелени и деревьев становится к старости важным фактором.

Ф. Б. И еще смотреть на небо, на облака, на озеро — присутствие воды тоже очень важно. В конце "Частиц" у тебя есть такая фраза, процитирую по памяти: "Мишель вошел в море, в воду, в небо". Что-то в этом роде, но в тексте лучше.

М. У. Да, гораздо лучше, там это прописано. Я над этим куском попотел.

Ф. Б. Это фраза-предвестник. Ведь когда ты ее писал, ты еще не знал, что уедешь в Ирландию. Я немного пережимаю с этим вопросом. Не волнуйся, сейчас перейдем к другому.

М. У. Да нет, хороший вопрос, я отвечу всерьез.

Ф. Б. Благодарствую.

М. У. Когда я писал эту концовку, я был в Ирландии. Я еще не жил здесь, но где-то внутри себя смутно решил тут обосноваться. А потом "Элементарные частицы" стали очень хорошо продаваться, я заработал кучу денег и почти сразу же переехал сюда.

Ф. Б. Вывод: Ирландия — не только "налоговый рай". Это подлинный рай — с небом, грязью и прочими радостями. Я замечал, когда сочиняешь истории, они потом сбываются. С тобой именно это и случилось, и это весьма показательно. Если почитать твои книги, то рождается надежда, что человек будет жить вечно.

М. У. Да... Но я, возможно, когда-нибудь уеду из Ирландии, потому что мне снова захочется услышать французскую речь. Ну да ладно, валяй, задавай свои вопросы.

Ф. Б. У тебя испортились отношения с Францией или нет?

М. У. По правде говоря, да. Вернее, это у нее испортились отношения со мной. Французы агрессивны.

Ф. Б. А когда ты острее всего это почувствовал? Это, наверно, потому, что признание пришло к тебе слишком быстро. Некоторые авторы с десяток книг напишут, прежде чем найдут своего читателя, да еще далеко не массового. У тебя наоборот. Ты во Франции ощущаешь неблагодарность. Но у меня впечатление, что это касается скорее прессы, чем читателей.

М. У. После того как вышла моя биография, отношение ко мне резко ухудшилось.

Ф. Б. Биография, написанная Демонпионом? Ты действительно реагируешь на все эти уколы, на книжицу, написанную твоей матерью? И тебе не наплевать?

М. У. Нет, не наплевать.

Ф. Б. Иначе говоря, тебя с души воротит оттого, что есть люди, которые все это публикуют, и, кроме того, есть люди, которых все это интересует?

М. У. Да, ты правильно выразился. С души воротит.

Ф. Б. Когда ты говоришь, что на тебя ополчилась вся пресса, первое впечатление, что у тебя паранойя.

М. У. Нет, я не параноик. Но есть вещи, которые касаются меня лично и не должны появляться в прессе. Я не стал опровергать биографию, написанную Демонпионом, потому что нет ничего гнусней, чем множить все эти разбирательства с целью восстановить справедливость. И все же это не нормально, что такая книга появилась, и еще менее нормально, что пресса развозит всю эту грязь.

Ф. Б. Ты не думаешь, что в любой стране успех порождает зависть, ненависть и желание нагадить? Возьми, к примеру, Америку и Брета Истона Эллиса. Когда вышел его "Американский психопат", ему стали угрожать расправой, а "Нью Йорк таймс" подняла его на смех...

М. У. Французы хуже.

Ф. Б. Думается, жизнь популярных авторов всегда нелегка.

М. У. Ну, мой случай особенный.

Ф. Б. Особенный в смысле ненависти?

М. У. Ну да. Такого не было со времен Руссо. <...> Я поссорился с кучей народу. И вообще все одно с другим крайне неудачно совпало. Я окончательно разругался со всеми француз-

скими газетами и почти со всеми еженедельниками. Никогда больше не буду иметь с ними дело. Они слишком разрекламировали эту злосчастную биографию. Не дам им больше ни одного интервью. Я так решил и сдержу слово. Отныне они все — мои враги. Я очень на них зол. Не могу им это простить и не хочу прощать.

Ф. Б. Я тебя понимаю. Меня это, конечно, не касается, и я не знаю, как бы я сам себя повел. Но если кто-то пишет твою биографию, так это потому, что ты известный писатель. Мог бы и наплевать. Это такая игра.

М. У. Да, но мне не наплевать. Я хочу все про себя стереть. Я не хочу, чтобы про меня все всё знали, не хочу, чтобы об этом говорили. До сих пор в себя прийти не могу.

Ф. Б. Давай вернемся к экранизации твоей книги "Возможность острова". Почему ты решил сам за нее взяться? Ведь это мог бы сделать какой-нибудь режиссер. Тебе предыдущие экранизации не понравились, они тебя разочаровали?

М. У. Да нет.

Ф. Б. А может, это твоя давняя мечта, с тех пор как ты учился на режиссера?

М. У. Не то чтобы я мечтал стать режиссером, но в юности я думал зарабатывать на жизнь как режиссер или сценарист. Это странно. Мне не поверят, но писательство не казалось мне работой. У меня даже в мыслях не было зарабатывать писанием книг, мне это казалось нелепым. Вот я и решил заняться кино, потому что у меня хорошо получалось рассказывать истории...

Ф. Б. Где ты учился?

М. У. Я провалился в Высшую школу киноискусства, и тогда пошел в Школу Луи Люмьера. Это было странно, потому что я уже писал — в основном стихи. Но чтобы зарабатывать на жизнь книгами — такое мне и в голову не могло прийти. Надо учитывать, что я родился в простой семье, где писательство не приравнивалось к серьезной профессии, вот кино — да, другое дело. Сочинять мне всегда удавалось хорошо, придумывать истории с действующими лицами — вот я и думал о кино.

Ф. Б. В результате ты опубликовал свои стихи, книгу о Лавкрафте[1] в издательстве "Роше", потом первый роман "Расширение пространства борьбы". Все это тебя отдалило от твоего главного предназначения, кино.

1. Говард Филипс Лавкрафт (1890–1937) — американский писатель, поэт и журналист.

М. У. Нет, кино не было моим предназначением. Мне с самого начала больше нравилось писать.

Ф. Б. А чему учат в заведениях, подобных Школе Луи Люмьера? Тебе это как-то помогло, когда в этом году ты взялся за режиссуру?

М. У. Нисколько. По правде, там ничему не учат.

Ф. Б. Однако многие считают, что в киношколах учат такой технике, как тревелинг, панорамные съемки, зум. Теперь, правда, зум в фильмах уже не практикуется. Когда-то давно его очень часто использовали...

М. У. А я использовал! Может, это не очень заметно, но он там есть!

Ф. Б. Наездов камерой много в гонконговских фильмах, когда убийца входит в комнату, а его там поджидают пятнадцать субчиков с мечами наголо...

М. У. Ты говоришь о мгновенном наезде. А у меня замедленная перефокусировка. Замедленный наезд, это почти то же самое, что тревелинг. Только его не так муторно делать.

Ф. Б. Так что, технике съемки в киношколах не учат?

М. У. Ее применяют... А в чем, собственно, заключался твой вопрос?

Ф. Б. Ты написал роман, который называется "Возможность острова". Почему тебе захотелось экранизировать его самому, ведь книгу ты уже написал? Иначе говоря, ты был готов к тому, чтобы потратить два года на мучительные кастинг, сокращение эпизодов книги, в частности, куски с описанием современной Испании. Тебе пришлось сконцентрироваться только на одной части книги, ты отдал предпочтение научной фантастике... Ты был готов к тому, что это будет трудно? Ведь тебе пришлось сражаться со спонсорами, менять кинофирму, в конечном счете, эта новая фирма отказалась снимать и на полпути передала права братьям Альмайерам. По сути, это были тяжелые испытания. Скажи, оно того стоило?

М. У. А ты фильм-то видел?

Ф. Б. Да, мне очень понравилось. НЛО какое-то!

М. У. Да, он странный.

Ф. Б. Какой-то неотформатированный. Воздушный и странный.

М. У. Никто бы так не снял. Отчасти по этой причине и создаются произведения. И романы поэтому пишутся. Сначала я писал только стихи, а если взялся за "Расширение пространства борьбы", то потому, что был уверен: если это не напишу я, это не напишет никто. Никто не расскажет об атмосфере в коллективе, о взаимоотношениях коллег, тридцатилетних парней, — на работе, в командировках...

Ф. Б. Это очень важная книга. Мы на днях, точнее в понедельник, говорили об этом с Арно Вивианом[1] и пришли к заключению, что твой роман поставил работу и рабочее место в центр современного искусства. Без этой книги не было бы "99 франков", ни "Человеческих ресурсов" Лорана Канте, а значит, он не получил бы в этом году Золотую пальмовую ветвь за свой следующий фильм. Короче, это тебе комплимент. В общем, ты решил, что снимешь фильм, который, кроме тебя, никто снять не может?

М. У. Да, идет ли речь о книге или о фильме, изначальный посыл именно такой. Ты говоришь сам себе: то, что я хочу сделать, ни на что не похоже. И чем кому-то что-то долго объяснять, проще сделать самому.

Ф. Б. А как насчет влияния? В "Частицах" ты пишешь об одном новозеландском научно-фантастическом фильме 70-х годов: там какой-то тип бродит по пустынным дюнам после всемирной катастрофы. Я подумал, ты хотел снять такого рода фильм.

М. У. Вовсе нет.

Ф. Б. А что это за новозеландский фильм?

М. У. Концептуальный. Совершенное барахло... хотя, не совсем. Традиционный сюжет: последний человек на земле. Земля пустынна. Режиссер пытается понять, сколько времени можно выдержать в таких условиях, когда вокруг никого нет.

Ф. Б. Забавно, потому что тематика очень современная.

М. У. Чертовски интересно, когда у тебя один персонаж. Интересно, сколько страниц или минут фильма ты выдержишь.

Ф. Б. В твоем фильме "Возможность острова" много чего происходит. В центре внимания — секта, которая благодаря клонированию делает возможной вечную жизнь. Это тоже со времен "Элементарных частиц" твое наваждение. Эта идея не дает тебе покоя, ты думаешь об этом уже десять лет, может, больше. Забавно, что в обоих случаях ты валяешь дурака. "Да верит ли он в это или в глубине души смеется над всеми, а может, это его тайная мечта?" В фильме возникает совершенно четкое ощущение, что это твоя утопия. Я не почувствовал там насмешки. А что, если клонировать тебя? Это твоя религия? Ты в это веришь?

М. У. Нет, но зато хорошо понимаю, что ты хочешь сказать... Ключевой момент съемок, это когда они пригласили

1. Арно Вивиан — современный французский литературный критик, журналист, писатель.

Патрика Бошо на роль проповедника. Потому что он серьезный и положительный. Фильм от этого сильно выигрывает и начинает существенно отличаться от книги. Персонажи и так выходят из-под контроля. А уж если речь идет об актере, он вообще создает что-то совсем свое. Едва на экране появляется Патрик Бошо, это уже не секта шарлатанов, над которыми смеешься. От Бошо идет духовный посыл. Он действительно превращается в пророка...

Ф. Б. Я бы сказал, что преимущество книги в том, что можно не проговаривать все до конца. С фильмом иначе: это как песня, надо быть максимально правдивым. Иронизировать уже не получается.

М. У. Да, безусловно.

Ф. Б. "Возможность острова", это теперь еще и песня, которую поет Карла Бруни. Полный набор товаров: книга, фильм, песня.

М. У. Не хватает только футболки. Но мы над этим работаем.

Ф. Б. Ты можешь также продавать пещеру и машину по клонированию.

М. У. Это будет комплект для сборки "Клонируй себя сам"!

Ф. Б. Электронная игра "Клон"! Но ты мне так и не ответил: игра стоит свеч? Вся эта кутерьма со съемками, монтажом, продюсерами, дистрибьюторами, спонсорами... Я тоже чуть было не стал режиссером, но вовремя одумался — как гора с плеч!

М. У. А кому ты все рассказывал?

Ф. Б. Продюсеру. Я решил, что не буду снимать "Любовь длится три года". Пусть этим занимаются компетентные люди. (Еще одно обещание, которое я не сдержал.)

3 июля 2008 г.

Андре Маркович
Хроники: из дневника переводчика

Перевод с французского Елены Баевской и Алины Поповой

15 мая 2014

Я в фейсбуке не пишу

Представьте себе, это моя двухсотая хроника.

Я сделался чем-то вроде регулярного печатного органа. Какой смысл в том, чтобы соблюдать этот ритм? Я постоянно вовлечен в какие-то проекты, которым конца края не видно — может, просто потому, что я и не хочу, чтобы они кончались, но, в определенном смысле, мне нужно подводить итоги.

* * *

Повторю еще раз: мне всегда было как-то неловко говорить от своего собственного имени. Это началось давно. В тот день, когда Ефим Эткинд доверил мне, в ту пору 22-летнему студенту, написать статью о Пушкине для толстого тома истории русской литературы, которую он готовил для издательства "Файар" вместе с Витторио Страда и еще несколькими светилами. И статья о Пушкине, конечно, была самой важной. А я тогда только-только отучился четыре года в университете и написал первую дипломную работу. Вообразите: по одну сторону — лучшие слависты Европы и Америки, которые могли бы написать эту статью, и она стала бы украшением всей их карьеры, а по другую — я, просто потому, что я был учеником своего учителя и он в меня верил. Невозможно даже описать словами, сколько времени я потратил, чтобы ее закончить, и сколько раз переделывал — это я-то, притом что я вовсе не планировал себе университетской карьеры... Кстати, а что же я собирался делать? Понятия не имею, что угодно, только не преподавать.

© André Markovicz
© Елена Баевская, Алина Попова. Перевод, 2016

В общем, тогда я чувствовал себя не в своей тарелке. И дело не в тех идеях, которые я высказал о Пушкине: в результате они-то ни капли не изменились, даже сегодня, спустя тридцать лет. Нет, проблема была в том, что я ощущал себя не на своем месте.

Мои отношения с университетом — это особая область, отдельная, скажу только одно: я вообще ничего не знаю — не знаю ничего общепринятого, ничего такого, что можно повторить, и никогда не знал, так уж я устроен. Все, что я знаю, я на самом деле не узнал, а почувствовал — а размышлять я не умею. Точнее, я не умею думать понятиями, абстрактно — это вообще не мое. Я чувствую текст — как бы сказать? — животом. Поймите меня правильно: дело не в том, что я против рассуждений или критического подхода, совсем наоборот. Просто, когда я пытаюсь рассуждать, я кажусь себе очень глупым. К тому же — кажется, я уже об этом говорил — у меня есть еще один недостаток: я не умею размышлять на бумаге. Я могу думать только в разговоре, мне удается что-то нащупать, только если идет диалог, обмен мнениями с каким-то собеседником или со многими слушателями. Мне совершенно необходимо, чтобы вокруг меня, передо мной были люди. Видеть их глаза. Поэтому мне и пришло в голову использовать фейсбук так, как я это делаю.

* * *

Поэтому и жанр моих хроник именно такой — это разговор. Я пишу примерно так, как говорю, или, точнее, так, как хотел бы говорить. Меня спрашивают: почему бы вам не вести блог? Но ведь тогда я не буду получать откликов. Блог мне кажется чем-то застывшим, сродни дневнику, и неважно, личный он или открыт для всех. А здесь я не веду дневник, я работаю — не знаю, как объяснить это понятнее.

Неожиданно, обретаясь в этом особом пространстве, которое находится вне пространства реального, исписывая страницу за страницей, хотя никаких страниц здесь тоже нет, наблюдая, как они складываются во что-то вроде книги, хотя это не похоже на обычные книги, я почувствовал, что могу написать кое-что о своей работе и о самом себе. Я рассказываю об особом пласте памяти, который можно назвать “Воспоминания о воспоминаниях” — это воспоминания моих родителей и более старших родственников, но не такие, какими они были в их памяти (ведь сам я, по понятным причинам, не знаю этого в точности); скорее, это след, который они оставили в моей памяти, — то есть в настоящем времени, или лучше сказать в моем собственном настоящем, а следовательно, в

моей работе. Еще я рассказываю о том, что можно назвать "моим еврейством", то есть я не просто разбираюсь, в чем именно чувствую себя евреем, но и рассказываю о воспоминаниях, связанных с историей еврейства и даже с историями о евреях (потому что я обожаю рассказывать еврейские анекдоты, а это очень сложно — записать их так, чтобы в них сохранилось главное, ведь это исключительно устный жанр). Конечно, я рассказываю о России — моей первой стране, ведь именно эта страна и язык сформировали мои чувства, вкусы, мой слух — это страна, где я остаюсь, несмотря на то, что нахожусь не там, а когда попадаю туда на самом деле, чувствую себя больше иностранцем, чем любой иностранец.

* * *

Я рассказываю о Бретани, потому что именно в Бретани я живу и вместе с Франсуазой[1] участвую в борьбе против национализма, которую она вынуждена вести. И я анализирую этот бретонский национализм (его можно еще назвать "мелким национализмом") — это помогает мне разобраться в национализме как таковом: еврейском (израильском), русском, французском или каком угодно.

* * *

Я еще не упомянул о некоторых очень важных для меня вещах, например, о работе Франсуазы и о том, как мы с ней работаем вместе, как мы переводили Чехова. И не только потому, что будет правильнее, если она сама об этом расскажет — кстати, у нее есть и подходящее место, ее собственный интернет-сайт. Именно она написала все предисловия к нашим переводам, и я уверен, что эти тексты имеют принципиальное значение. Я советую почитать ее статьи — на ее сайте или в других местах, скажем, на портале mediapart.fr или в газете "Монд"... Суть в том, что уже почти тридцать лет, как мне повезло познакомиться с человеком, которым я с каждым днем все больше восхищаюсь (поверьте, это не пустые слова!). Вся моя жизнь наполняется смыслом оттого, что Франсуаза рядом со мной и мы с ней работаем вместе. И я очень надеюсь, что вы еще прочтете новые хроники и о ее работе, и о нашей общей.

Еще я публикую в фейсбуке стихи. Меня часто спрашивают: а как же авторские права? За редчайшими исключениями (ка-

1. Франсуаза Морва́н — переводчик, писатель, литературовед, жена А. Марковича. (*Здесь и далее, кроме оговоренного случая, – прим. перев.*)

жется, это только переводы из Бродского и один текст из Айги), все эти стихи юридически можно считать всеобщим достоянием. Естественно, я не отказываюсь от своих прав на них, но ведь любой текст в фейсбуке — юридически — всеобщее достояние. Кто угодно может воспроизвести эти стихи — таков закон жанра. Какой-нибудь злоумышленник может опубликовать их в виде книги, но какую выгоду он от этого получит?

Короче, бояться мне нечего. Это мои тексты — если они окажутся опубликованными в книге, копирайт будет принадлежать издательству, — и то хорошо. А пока такой книги нет, чем больше людей ими поделится, тем лучше.

* * *

Я работаю над этими хрониками вместе с читателями, которые читают их почти сразу, как только они появляются. Я пытаюсь осторожно, на ощупь, отыскать те пути, по которым мы можем двигаться вместе; все это касается работы с языком, это поиск перехода между разными мирами, разными образами, разными жизнями, словом, все это, так или иначе, связано с переводом. Потому что единственное мое занятие — это перевод. Само собой, я перевожу в то время, когда я перевожу. Но я перевожу и тогда, когда пишу специальные тексты, которые называю *непереводами* (используя выражение Армана Робена, хотя я немного изменил его смысл).

* * *

Еще я, конечно, публикую здесь в виде истории с продолжением хроники, посвященные "Гамлету", — очень сложные, видимо, потому, что нужно хорошо знать пьесу, а иногда я надолго отступаю от темы... и к тому же я не знаю, куда эти хроники меня приведут. Франсуа Беррёр, директор издательства "Солитер Интемпестиф", с которым мы договорились об их публикации, говорит, что книга должна быть не больше 200 страниц (иначе ее, как утверждают, никто не купит — решат, что это что-то заумное). А как сложно писать коротко! Пока я просто пишу дальше, а там, когда придет время, будет видно...

* * *

Я работаю, но не в одиночку. Я встретил в фейсбуке очень необычных людей — друзей, но незнакомых, — я познакомился с ними благодаря разговорам здесь. Это самое главное богатство фейсбука.

И я всегда удивляюсь, когда то, что волнует меня, вызывает интерес у других. И что некоторые из моих хроник, кото-

рые я специально пишу длинными, вообще кто-то читает, хотя специалисты утверждают, что тексты в фейсбуке — только для быстрого употребления. А я хотел бы эту быстроту немного замедлить, если так можно сказать. И когда я публикую абстрактные стихи, в которых синтаксис сложнее, чем обычно, более замысловатый, — я знаю, что "лайков" будет меньше, чем если бы это были воспоминания детства или текст о России. Но мне хочется, чтобы люди читали поэзию так же, как читают прозу. Мне доставляют удовольствие не сами "лайки", а то, что это след чьего-то прочтения. И лучше, когда будете читать эти стихи, читайте их вслух. Потому что вообще все, что я делаю, предназначено для чтения вслух — настоящего или просто "проговаривания глазами", но проговаривания.

Действительно, я здесь, в фейсбуке, не пишу.

Я всякий раз с кем-то говорю.

6 октября 2015

Хроника от шестого октября будет не совсем обычной, я пишу ее по особому поводу: она посвящена дню рождения моей матери, которая появилась на свет 6 октября 1933 года в Енисейске, в Сибири, куда выслали ее мать и тетю. Я не собираюсь высказывать здесь публично свои чувства к маме (они касаются только меня), просто расскажу, чем я ей обязан. Хотя бы кое-что.

Благодаря ей я знаю язык — русский язык. Мы росли, окруженные чуть ли не одними французами, но она умудрилась передать нам язык — и любовь к нему. В сущности, мне даже трудно себе представить, каково это: годами говорить со своими детьми на одном языке и слышать, как они отвечают на другом.

Со мной вышло так: сперва, как я уже упоминал, я говорил по-русски, потому что мы жили в Москве, и это был наш домашний язык, и вся жизнь вокруг тоже происходила на русском. Я не говорил по-французски с отцом — пытаюсь сейчас понять, как же я вообще с ним разговаривал. Честно говоря, даже не знаю. Наверно, по-русски, а он, видимо, отвечал на французском, но на самом деле я просто не помню, как это было. А потом, когда мы приехали во Францию, моя мама погрузилась в среду, где говорили исключительно по-французски, — сейчас я уверен, что она-то во Францию вовсе не хотела.

У меня в памяти осталось одно важное воспоминание — странное, потому что я знаю, что на самом деле этого не бы-

ло: мои бабушка и двоюродная бабушка, две хрупкие фигурки на вокзальном перроне в Москве, — и мы в отходящем поезде... Откуда взялось это видение, это ненастоящее воспоминание? Этого я не знаю, зато знаю, что моей двоюродной бабушки не было в то время в Москве, а значит, она не могла провожать нас на вокзал. Но даже сейчас, в 55 лет, я не могу себе представить (точнее, к сожалению, могу), каково тогда было моей маме — в том поезде с двумя малыми детьми на руках, на пути в совершенно чужой мир, ведь поначалу кроме моего отца она не знала во Франции ни одного человека. И каково ей было потом смотреть, как я сперва оставался почти что немым (я говорил только с ней — по-русски), а потом внезапно под влиянием школы и всей повседневной жизни превратился в маленького француза и начал отвечать ей по-французски, а она, само собой, продолжала говорить со мной по-русски, потому что, когда начнешь говорить с человеком на каком-то языке, переменить это невозможно. И так год за годом она говорила с нами по-русски, а мы с сестрой отвечали ей исключительно по-французски.

Каково ей было оказаться в этом чужом мире, в пригороде (это был благополучный, уютный пригород), где ничто не связывало ее с прежней жизнью; из нового была еще учеба. Мама — еврейка, поэтому в России она не могла поступить на филфак (я уже писал об этом подробнее в одной хронике), она приехала во Францию с дипломом педиатра, и внезапно оказалось, что у нее как будто вообще нет образования, ведь русские дипломы здесь силы не имели (а может, даже и сейчас не имеют?) — для получения права на работу врачом ей требовалось... пересдать экзамены на аттестат зрелости, что было не так-то просто хотя бы потому, что она никогда раньше не писала таких сочинений, как здесь положено, да еще на французском. Дело кончилось тем, что она пошла учиться в Сорбонну, на русский язык, а потом, не оставляя забот о нас, детях, сумела на чужом языке, с которым только начинала осваиваться, сдать конкурсный экзамен на замещение преподавательской должности, “agrégation”, она сдала его с первого раза (причем, заняла второе место на конкурсе, где распределялось около сорока преподавательских постов, а уж сколько было кандидатов, я даже не знаю). Кажется, это был 1969 год. А в 1970-м (мне, значит, было 9 лет), она уже работала ассистентом или стажером-преподавателем в лицее Родена в Париже, и как-то раз — я, правда, не очень хорошо помню этот день — она взяла меня с собой на праздник в лицей, и ее ученики (их было много-много и, боже мой, какими они мне показались взрослыми!) произвели на меня неверо-

ятное впечатление — так они на нее смотрели. Это был школьный праздник или что-то вроде — я не хочу уточнять у мамы, мне достаточно того, что я помню "здесь и сейчас", я ведь и пытаюсь записать такие "воспоминания о воспоминаниях", — и все было как-то просто, по-доброму, чувствовались подъем и легкость. А я в то время был не то чтобы необщительным ребенком, но довольно замкнутым — то есть у меня было много приятелей, все как положено, но меня все меньше интересовало то, что происходило вокруг. Я жил в каком-то другом мире, в мире фантазий и памяти, которая приобретала не совсем здоровые черты: я запоминал наизусть любой текст, который хоть раз увидел. Это было чисто механическое явление, никак не связанное с живым интересом. Я запоминал даты (мог воспроизвести полностью династии английских и французских королей, перечислить римских императоров, велосипедистов, участвовавших в гонке "Тур де Франс", вообще запоминал все подряд). Мне в самом деле было все равно что запоминать, и делал я это, как мне кажется, просто чтобы отвлечься от мира, который меня окружал. Потому, наверно, что это был мир, где не хватало чего-то важного. И я понимал, чего в нем не хватает, и смирился. Я был не в Ленинграде, со мной не было бабушки и ее сестры, не было запахов и звуков настоящей жизни, вообще не было ничего настоящего. Здесь, в школе, я не то чтобы оказался в одиночестве, но как будто витал в ином мире, где реальность смешивалась с фантазиями и не было четкой границы между жизнью и грезами. И я чувствовал — если я вообще мог тогда чувствовать, — как трудно было маме пройти этот конкурс: при слове "агрегасьон" я до сих пор представляю себе ужасное испытание. И тут вдруг, наверное впервые, я увидел, что она преодолела эти испытания ради чего-то важного. Ученики ее обожали. И она была довольна. А мне тогда очень редко случалось видеть, чтобы она улыбалась и ей было на самом деле хорошо.

* * *

Итак, переехав во Францию, я сперва оставался бессловесным, а потом заговорил не хуже, чем французские дети, а русский как-то вдруг стал для меня иностранным — языком, на котором я говорил с акцентом или не говорил вовсе. Я его, конечно, понимал, но отлично помню, как мне было неловко, когда в шесть или семь лет, на каникулах, я открыл рот, услышал свой акцент и решил, что не скажу больше ни слова по-русски, что я забыл этот язык, а после каникул, когда вернулся в школу, в свой первый класс, случилось то же самое:

первые десять минут я чувствовал, что говорю с акцентом и мои приятели заключили, ого, он разучился говорить, правда, уже через десять минут французский полностью вернулся, а русский, наоборот, улетучился. Но мама продолжала говорить со мной по-русски: скажет что-нибудь по-русски, я отвечаю по-французски, она снова по-русски, а я опять по-французски. И так продолжалось все мое детство. Те немногие письма, что я написал бабушкам, тоже были на французском.

Однажды я заговорил с ней по-русски. Я уже не помню, как это вышло, но я ответил ей на том же языке. И первая русская книга, которую я прочел во Франции, будучи подростком, была, как ни странно, "Мать" Горького. И после нее я уже читал по-русски.

* * *

Вспоминаю ее подруг: Анни Кац (у которой мы были в гостях в Ментоне, кажется, на зимних каникулах, и я открыл какой-то ящик — уже не помню, что я там искал, — и увидел желтую звезду, ту самую, которую носил ее отец); Анни Кац умерла от рака, и мама была с ней рядом и помогала ей до самого конца. Я помню Еву Мальре, которая всю свою жизнь посвятила Ефиму Эткинду и Цветаевой — до последнего дня, причем в буквальном смысле: за день до смерти она еще переводила. И с ней тоже мама оставалась рядом, помогала, поддерживала. Помню еще одну ее подругу, очень близкую, Марину Геген, у которой мама раз в неделю ночевала в городе Кан, потому что работу она в конце концов получила в Канском университете и два дня в неделю вела там занятия. Марина была старше моей мамы, она попала во Францию в конце войны из Германии, куда ее угнали на работу, и, по-моему, мама воспринимала ее в каком-то смысле как старшую сестру. Хотя на самом деле мама была единственным ребенком в семье и достаточно поздним: она появилась на свет, когда ее матери было 46 лет, в Сибири, как плод любви (о которой мне ничего не известно) с грузинским врачом, тоже ссыльным, по имени Диомид Лукич Мурванидзе; именно поэтому маму зовут Дареджан — как героиню поэмы грузинского национального поэта Шота Руставели... Дареджан Левис... А подруга Марина тоже умерла от рака.

Я уже упоминал об этом мамином даре — хранить дружбу. У нее и в Петербурге остались подруги, которых она знает еще с начальной школы, где они вместе учились в первые послевоенные годы, а есть еще институтские друзья, с которыми она изучала медицину.

* * *

"Евгения Онегина" она знала наизусть всегда, еще со времен военного детства, но я помню, когда я поступил в лицей — это был лицей Ван Гога, в Эрмон-Обонне, потому что туда можно было добраться на поезде, — если она была свободна, она заезжала за мной на машине, и, пока ждала, повторяла "Онегина", сверяя с книгой, строфу за строфой. Она тогда возила с собой карманное издание, которое понемногу рассыпалось. А ее собственную книгу мы потеряли в Неаполе, когда ездили туда на каникулы, я был еще маленький. В нашу машину залезли воры. И чемодан, где была та книга, пропал. Мама возила ее с собой всюду, книгу ей подарила одна женщина, когда во время бомбежки мама читала отрывки из "Евгения Онегина" другим детям в поезде, который вез их из блокадного Ленинграда в эвакуацию, — и это их немного успокоило. Мне она никогда этой истории толком не рассказывала. Но я и сейчас отлично помню, как она понурилась, когда поняла, что книга исчезла.

* * *

Я помню, как она вообще ничего не сказала, когда Ефим Григорьевич Эткинд, которому она помогала сразу после его приезда во Францию (мне тогда было 16 лет), предложил мне вместе с ним переводить Пушкина. Лучше сказать, она ничем не дала понять, насколько ее это встревожило, и отец тоже не афишировал своих чувств. Вообразите, какое было бы разочарование, если бы у меня ничего не вышло. Но мама ничего мне не сказала. Просто в очередной раз была рядом, не мешая, предоставляя Эткинду беседовать со мной часами, и потихоньку мое безразличие к жизни улетучивалось, и все, как по мановению волшебной палочки, обретало смысл. На первую встречу переводчиков Пушкина, которая происходила дома у Эткинда (и где я был, конечно, намного младше всех остальных), она меня повезла на машине; по дороге мы чуть не попали в аварию, так она волновалась. А я, естественно, ничего не замечал. Во время этих встреч она ждала меня, пока я не освобожусь, общаясь с женой Ефима Григорьевича, Екатериной Федоровной, сидела в соседней комнате или на кухне, как было принято в СССР, и пила чай. Она ничем не выдавала своих эмоций, просто ждала. Она думала: а что, если все эти взрослые заклюют ее сыночка насмерть? Но почему-то не заклевали... И она смотрела, как я исправляю, переделываю, все начинаю заново. Она никогда меня не хвалила — и отец тоже. Просто была рядом и помалкивала.

* * *

Франсуаза читала все мои переводы, правила, предлагала варианты. Это тысячи часов работы. Я ей безмерно благодарен — и вы понимаете, это не просто слова. Никаких слов здесь не хватит.

* * *

Мама тоже читала все — и сверяла каждую строчку с русским текстом, а ведь она, бедная, терпеть не может Достоевского... Иногда, в самых безумных, самых бредовых местах у нее заканчивалось терпение, и я видел на полях своих переводов ее пометку: “псих!”. Но, тем не менее, она вычитала все.

А потом, когда я перевел “Онегина”, я пригласил ее читать со мной этот перевод — тогда Ален Франсон и Анн Коттерлаз предложили мне устроить такой вечер в театре “Ла Коллин”. Мы провели это выступление вместе — мама читала (по памяти, без книги) русский текст, а я — по книге — французский. Я слушал ее голос, и мне казалось, что она читает лучше всех великих актеров (кстати, даже не знаю, читали ли великие актеры “Онегина”), она просто произносит текст, спокойно, ровно, она вообще не способна к какой бы то ни было актерской игре, но, пока она читала, я чувствовал, что переношусь куда-то — то есть я был тут, в театре, но одновременно она уводила меня в какой-то далекий мир, который я не умею описать, как будто очутился между прошлым и настоящим. Этот текст, прочитанный ее голосом, а потом моим, словно означал, что тот поезд, отходивший от перрона в Москве, наконец остановился. И это же чувство я испытал снова, когда в 2005 году Лора Адлер попросила меня устроить еще одно чтение “Онегина” в Ниме, для радиоканала “Франс-Кюльтюр”, и договорились, что Франсуаза будет читать Татьяну, а мама — русский текст. Вместе с нами тогда работали Эрик Эльмоснино и Дени Подалидес, а режиссером той простенькой и очень светлой постановки была Маргерит Гато.

* * *

Мой отец умер ровно десять лет назад. Он еще успел нас послушать.

* * *

Есть еще один проект: вместе с издательством “Телем”, наверно, мы осуществим его этой зимой — хотим записать всего “Онегина”, русский текст будет читать мама, а французский — мы с Франсуазой.

4 октября 2013

Ефим Эткинд

У меня был учитель. Что такое учитель? Ну есть, наверно, что-то такое, что передается от человека к человеку, от мастера к мастеру — не через книги, а на словах, в разговорах, в общей работе.

Мне было шестнадцать, и у меня была типичная для моего возраста болезнь: равнодушие. Ничто меня не интересовало. Мои мысли витали неизвестно где. Мама тогда была очень занята: она искала работу для Ефима Григорьевича Эткинда по разным университетам (конечно, этим занималась не только она). Это был один из самых одаренных переводчиков в том поколении, а главное — один из самых блистательных литературоведов и специалистов по теории перевода. Я буду о нем говорить еще много раз. Он родился в 1918 году и успел поучиться у выдающихся русских формалистов — у Тынянова, Жирмунского, Гуковского, он знал Шкловского, Оксмана, Бахтина — все то поколение, полностью преобразившее литературоведческую науку. Вместо того чтобы рассуждать о чувствах, они занялись композицией, структурой. Эткинд был среди тех, кто помогал отослать за рубеж рукопись "Архипелага ГУЛАГа", и КГБ поставил его перед очень простым выбором: на Восток (надо ли объяснять, что это значит?) или на Запад... Он выбрал Запад и оказался во Франции. А во Франции взял на себя подготовку тома стихотворений и поэм Пушкина, который должен был выйти в издательстве "l'Age d'Homme".

Он собрал группу опытных переводчиков... и спросил у меня, шестнадцатилетнего: "Хочешь переводить Пушкина?". Я принялся за дело. Я ничего не умел, не понимал, не видел. Но внезапно в моем мире началось какое-то шевеление, что-то стало мне приоткрываться — я начал учиться. А ученик я никудышный: все, что могу, усваиваю в одну секунду, а чего за секунду не могу, того не усвою никогда, и пытаться не стоит. И вдруг, вы только представьте, на меня, шестнадцатилетнего, семнадцатилетнего, обрушивается сразу столько всего... Это он научил меня читать — я имею в виду читать текст. Это он научил меня законам метрики, русской и французской. Он давал мне переводить небольшие стихотворения Пушкина, и я переделывал их по двадцать раз, не теряя энтузиазма, и оказалось, что, когда с меня спрашивают много и без поблажек, я работаю с удовольствием и изо всех сил. А потом он предложил мне другие стихотворения, длинные... Мы отбрасывали десятки, без преувеличе-

ния, черновых вариантов, а потом мои переводы этих стихов были опубликованы в 1981 году в "L'Age d'Homme"; много позже я заново переработал их для вышедшей в 2011 году книги "Солнце Александра".

Сегодня скажу, что этот том в "L'Age d'Homme" был ужасен, за очень немногими исключениями (например, переводы Вардана Чимишкяна из куртуазной поэзии или несколько баллад в переводе Владимира Береловича), но для меня все началось именно с него.

Хотя нет. На самом деле, все началось не с книги. Вначале Эткинд приходил к нам в гости и подолгу со мной, еще ребенком, говорил, как со взрослым, в моей комнате, — говорил, рассказывал. Он знал наизусть сотни стихотворений — я не преувеличиваю. Вы не представляете себе, что это было, — слушать, как он читает Пастернака и объясняет мне не только контекст, но и стилистические оттенки каждого слова. А разбирая мои переводы, он был неумолим. И я знал: никаких поблажек мне не будет, потому что это было бы несправедливо. Пока не найдется то самое выражение, пока оно не встанет точно на свое место (а это чувствуешь сразу, в тот же миг), пока слова не свяжутся воедино — остановиться не имеешь права.

По-моему, я помню каждый разговор, каждый час, который мы провели вместе. Я был просто зачарован.

Как все на свете, я в жизни ссорился с людьми. Бывало, что доходило до разрыва отношений. Но по-настоящему я разошелся только с одним человеком — с ним.

12 октября 2013

Эткинд, продолжение

Он появлялся у меня в комнате. Садился в кресло, а я на кровать. И начинал рассказывать. Он брал стихотворения, которые я переводил, и *подробно* их разбирал — я видел его карандашные пометки на полях, вычеркнутые куски, вопросительные и восклицательные знаки. Иногда попадалось "Оч. хорошо!", и он говорил мне, что я нашел то, что нужно. Что это было — теперь я уже не вспомню, но тогда я и сам чувствовал, что нашел точную формулу, слово, фразу, стих, приближающие меня к оригиналу. Я это видел, и это была жизнь. А потом он читал мне стихи. Он помнил наизусть всю русскую поэзию! И каждое стихотворение было, как сказал Мандельштам, — "ворованный воздух".

Я мог бы рассказать о его встречах с Ахматовой, о том, как он читал наизусть Мандельштама, Заболоцкого, Пастернака, о его разговорах с Бродским (которого он яростно защищал во время суда и с которым очень дружил). Однажды он начал читать мне стихи одного поэта, которого, вероятно, никто, кроме него, не помнил, потому что ни одно его стихотворение не было опубликовано[1]. Он резко сжал кулаки (о Господи, он был очень высокий, крупный, и кулаки у него были огромные) и начал отбивать в воздухе ритм, скандируя: "Вниз головой! Вниз головой! Грызть кукурузу мостовой!" — это было поразительно. Автора этих двух строк звали Алик Ривин.

У них была общая молодость, они дружили в предвоенном Ленинграде, но Алик Ривин не был студентом. Это был человек одинокий, с легкой безуминкой, никто не знал, где он живет — чуть ли не на улице, а чтобы прокормиться, говорил Эткинд, он ловил бродячих кошек и продавал их в лаборатории на опыты или являлся к его, Эткинда, учителю, профессору Гуковскому (воспитавшему таких ученых, как Юрий Лотман, Илья Серман и многих других); это был один из лучших исследователей обожаемого мной русского романтизма; в 1950 году он умер в московской тюрьме Лефортово. Алик Ривин являлся к нему, усаживался на пол, протягивал руку и с еврейским акцентом изрекал: "Дайте рубель", а потом принимался кричать нараспев стихи, полные невероятной силы и яростного напора, — в них цитаты из самой высокой романтической поэзии были перемешаны со строчками из Пастернака, из эстрадных песенок, с ругательствами на идиш, полными образов, сошедших прямо с картин Шагала. Он размахивал рукой, и это было страшно, говорил Эткинд, потому что кисть руки была изувечена. Ему раздробил пальцы какой-то станок на заводе. Алик Ривин внушал страх, и он был грандиозен.

Читал мне Эткинд и другие его стихи. Например, написанные в самом начале войны, когда все молодые люди уходили на фронт, а он, Алик Ривин, остался в Ленинграде и бесследно исчез — должно быть, умер в блокаду.

Как придет война большая,
Уберемся мы в подвал.

1. Уже после перестройки оказалось, что несколько человек сохранили стихи этого поэта, сегодня уцелевшие тексты опубликованы.

Тишину с золой мешая,
Ляжем на пол, наповал...[1]

Позже я перевел эти стихи:

Quand viendra la guerre grande
Terrons-nous dans les abris,
Mélangeant silence et cendre,
Mornes, rances, louches, gris.
Moi, l'inapte, avec les mioches
Je me tords mes doigts broyés –
La chronique du cinoche,
Sous les bombes l'oreiller.
Quel crétin roulait carrosse,
Qui bouffait les petits oignons,
Abrutis et pauvres gosses
Qui se crêpent le chignon.
Brins de thé, les ans voltigent,
C'est la mort, au fond, qui bout –

1. Продолжение стихотворения по-русски таково:

Мне, безрукому, остаться
С пацанами суждено,
И под бомбами шататься
Мне на хронику в кино.

Кто скитался по Мильенке,
Жрал дарма а-ля фуршет,
До сих пор мы все ребенки,
Тот же шкиндлик, тот же шкет.

Как чаинки, вьются годы,
Смерть поднимется со дна,
Ты, как я, – дитя природы
И прекрасен, как она.

Рослый тополь в чистом поле,
Что ты знаешь о войне?
Нашей общей кровью полит
Ты порубан на земле.

И меня во чистом поле
Поцелует пуля в лоб,
Ветер грех ее замолит,
Отпоет воздушный поп.

Вот и в гроб тебя забрали,
Ох, я мертвых не бужу,
Только страшно мне в подвале,
Я еще живой сижу.

Сева, Сева, милый Сева,
Сиволапая свинья...
Трупы справа, трупы слева
Сверху ворон, сбоку – я.

Toi et moi, enfants prodiges,
On peut dire: “je m’en fous”.
Dans le champ d’honneur la balle
Cherche à t’embrasser le front.
Pan, c’est fait. Le vent t’emballe.
Le barbu divin dit “bon”.
Dors sous terre, pauvre cave,
Je dérange pas les morts,
Mais je tremble dans ma cave
Et je vis, je vis encore!
Carabosse fauche, fauche,
Troue les âmes, troue les peaux.
Morts à droite, morts à gauche,
Moi, dessous — sous un corbeau.

Эткинд читал его наизусть. Целые стихотворения, иногда фрагменты.

Мне исполнилось двадцать два. В день рождения я получил письмо. Эткинд, почти не умевший печатать на машинке (сколько его статей перепечатала мама!), перепечатал для меня все его стихи, которые помнил. На трех страничках. Все, уцелевшее от этой жизни.

Ефим Эткинд умер в 1999 году. У меня остались три этих листка.

Мои переводы стихов Ривина не опубликованы.

2 января 2015

Афанасий Фет “Ласточки”	**“Les hirondelles”**
Témoin oisif de la nature,	Природы праздный соглядатай,
J’aime oublier le monde et voir	Люблю, забывши все кругом,
Une hirondelle, flèche obscure,	Следить за ласточкой стрельчатой
Lorsque l’étang s’emplit de soir.	Над вечереющим прудом.
Elle s’élance, elle s’échappe, -	Вот понеслась и зачертила —
On prie pour que le verre plat,	И страшно, чтобы гладь стекла
Cet autre monde, ici, ne happe	Стихией чуждой не схватила
L’éclair de l’aile qui s’abat.	Молниевидного крыла.
Mais c’est toujours la même peine,	И снова то же дерзновенье
Toujours le même sombre jet...	И та же темная струя, —
N’est-elle comme l’âme humaine	Не таково ли вдохновенье
À la naissance d’un projet?	И человеческого я?

Ne suis-je tel, fait de poussière,	Не так ли я, сосуд скудельный,
Osant entrer toujours plus haut,	Дерзаю на запретный путь,
Dans l'autre monde, hors des frontières,	Стихии чуждой, запредельной,
Pour picorer ma goutte d'eau?	Стремясь хоть каплю зачерпнуть?

1884

Я перевел это стихотворение для антологии, которую Ефим Эткинд готовил в издательстве "Maspero", – она вышла в 1983 году... Мне был тогда 21, потом 22 года. Помню, с каким пылом я работал над переводами для этой книги. Эткинд предоставил мне полную свободу – я читал, рылся в книгах, пробовал перевести то одно, то другое; я жил, окунувшись в эту музыкальную волну, нет, в эти волны, – Батюшков, Туманский, Пушкин, Дельвиг, Гнедич, Рылеев, Веневитинов, Вельтман, Лермонтов, Фет, Блок, Мандельштам, Маяковский ("Флейта-позвоночник"), Багрицкий, Тихонов, Заболоцкий, Введенский, Олейников, Илиазд, Волошин, Пастернак, Антокольский, Корнилов, Павел Васильев, Сельвинский, Гудзенко, Твардовский, Кочетков, Бурич, Гитович, Винокуров, Самойлов, Тарковский, Коржавин, Липкин, Бродский... Перечитывая сейчас те свои переводы, я нахожу в них невообразимое множество недостатков, они в самом деле очень несовершенны. Но как бы сказать? Сейчас, в январе, я возвращаюсь к тем двум годам, полным радости и работы, – и до чего же легко было Эткинду заставить меня всё начать сначала, когда он чувствовал, что перевод слабый... На самом-то деле он был еще недостаточно строг.

Вспоминаю себя в любимом моем кафе "Ле Сен-Луи" на площади Сорбонны, или в "Клюни", что на углу бульваров Сен-Мишель и Сен-Жермен, или в "Ростане" у Люксембургского сада; я не шел на лекции в Сорбонну, они наводили на меня ужас, я работал целый день, целый день, целый день. Я ходил к Эткинду, рылся в его библиотеке – все стены, сверху донизу, были заставлены книгами. Я брал, что хотел, прочитывал и приносил книгу обратно вместе с переводами. Все, конечно, было слабо, неверно, зато истинной в итоге была радость приобщения ко всему этому, к великой поэзии, к потрясающей русской культуре – мне ведь было двадцать два... Истинным было чувство, что я слышу эту культуру и эту поэзию сразу на двух языках.

4 февраля 2015

Возвращаясь в мои семнадцать лет

Знаете еврейскую шутку: “Как это может быть, что таким молодым людям, как мы, уже по сорок лет?” — у меня уже и волосы седые, да и не так много их осталось, и не могу сказать, что это меня слишком радует. Смотрю на студентов, на школьников — вот вчера я был в Лилле, читал школьникам “Гамлета” в Théâtre du Nord. Три часа провели, разбирая первые шесть строк. Спрашиваю их, когда они родились: в 97-м, 98-м... Мне подумалось, что это как-то неправильно, я от них слишком далеко — и в то же время, разумеется, я здесь, с ними вместе, но они говорят со мной на “вы”, обращаются ко мне, разумеется, “месье”. И я перенесся в свои семнадцать лет.

Фейсбук дал мне возможность — и это тоже так странно — возвращаться к прошлым работам. Публиковать что-то, погребенное среди бумаг, какие-то находки, хотя нет, не “находки” — ведь я нарочно их искал, чтобы пустить в дело, чтобы извлечь из глубины архива, из груды публикаций, вещи, которые и сегодня имеют смысл. И странное дело, я постоянно убеждался, что выбрал правильный путь — да, именно путь. Я хочу сказать, что многие тексты, опубликованные в 1985–1986 годах и даже раньше, не потеряли для меня своего значения и сегодня, потому что — мне самому это удивительно — мои интересы и главные направления моей работы определились очень рано, когда я был подростком.

И, думается, мне есть что об этом рассказать. Только так, в сущности, я и могу рассказать о себе. На самом деле даже не о себе — о пути, по которому шел.

С самого отрочества, с тех пор как стал работать с Ефимом Эткиндом, я, само собой, страстно увлекался Пушкиным. Хотя это глупо: что значит “страстно увлекался”? Как будто было хоть одно мгновение, когда Пушкина не было в моей жизни. На самом деле — и это верно для всех, кто вырос в России — он, так или иначе, все детство с вами, всю жизнь. Но в какой-то момент мне выдалось счастье взглянуть словно бы со стороны на то, что всегда жило внутри меня, — и помечтать, что могу как-то распространить это, почувствовать глубже, сделать совсем своим. Работать над стихами Пушкина... Помню, как Ефим Эткинд предложил мне перевести на пробу два стихотвореньица Пушкина, две “антологические эпиграммы”, и как я на ощупь к ним пробивался. Как инстинктивно, блуждая наугад, почему-

то попытался сперва перевести их александринами, хотя в оригинале был эквивалент нашего восьмисложника. И как Эткинд сказал, что нужно всё переделать – полностью. А потом попросил меня перевести стихотворение, которого я вообще не знал, причем очень длинное, "Наполеон", написанное в 1821 году, когда Пушкин получил известие о его смерти. И помню, как я барахтался, не зная, с чего начать, – я, в сущности, не умел читать текст. И десятки раз, буквально десятки раз, начинал все сначала. Строго говоря, это стихотворение сопровождало меня всю жизнь. До его публикации в "L'Age d'Homme" в 1981 году я сделал около двадцати вариантов. И с самого момента публикации – постоянное чувство, что это не то и что все, что я сделал, никуда не годится. И я все время чувствовал потребность попробовать еще раз. Так было с "Наполеоном", то же самое было и со вторым длинным стихотворением "Разговор книгопродавца с поэтом"... (Новые, хотя и не окончательные версии этих двух стихотворений я напечатал в "Солнце Александра".) И с "Разговором..." было то же самое: Эткинд попросил меня его перевести, а потом опять разбирал со мной каждую строчку, и правил, и предлагал варианты. А ведь были еще наши собрания у него дома. Мы – это группа переводчиков, которых собрал и возглавил Эткинд. Блистательные переводчики – технических трудностей для них не существовало. Я слушал, как Вардан Чимишкян читает свои переводы шутливых стихотворений Пушкина, и я изумлялся их легкости и виртуозности. Помню, как Владимир Берелович читал свой перевод "Утопленника" и как мне было радостно слушать. Помню Дмитрия Сеземанна, очень высокого и худого пожилого господина, – я был потрясен изяществом его голоса, его языка. Нет, не изяществом даже – утонченностью. Было в нем что-то от английского лорда, а ведь этот аристократизм интонации – самая основа пушкинской поэзии... А Клод Эрну читал лирику. А Сато Чимишкян, сестра Вардана, переводила сказки... Правило у нас было такое: каждый приходил со своим переводом, читал, а остальные критиковали, поправляли, предлагали замены, и в этом было, по-моему, и соперничество, и радость совместного усилия – мне было семнадцать лет, и я это обожал.

До сих пор страдавший отроческой болезнью, равнодушием, – как я теперь радовался, когда меня критиковали, говорили, что все надо переделать, как я был рад учиться. Я вдруг почувствовал себя на своем месте. Я набрел на свой путь еще до того, как начал его искать. И этот путь был – перевод.

У меня не было ни тени сомнения.

30 мая 2015

Перевести форму: хроника в нескольких хрониках

1. Чужие в доме Мольера[1]

Так озаглавил Мишель Курно свою статью в “Монд”, посвященную первому в моей жизни провалу, изумительному спектаклю по пьесе Лермонтова “Маскарад”, поставленному Анатолием Васильевым в “Комеди Франсез” в мае 1992 года. Работа над спектаклем проходила в страшной спешке. Васильев впервые столкнулся с тем, как ставят пьесы в “Комеди Франсез”, ему некогда было работать так, как он привык, он едва успевал, по его выражению, “разводить по местам” актеров. А актеры принимали в штыки все его попытки заняться с ними “этюдами”, то есть творческими импровизациями, которые должны были им помочь решить для себя, как двигаться на сцене: они хотели, чтобы он, по примеру других, навязывал каждому его место на сцене и говорил, куда идти. А он требовал от них другого. До сих пор не могу вспоминать без волнения, как вцепился в роль Арбенина Жан-Люк Бутте... которого Васильев заставил сыграть его собственное физическое разрушение (к тому времени Жан-Люк Бутте мог ходить уже только на костылях). В начале он играл стоя, не двигался или почти не двигался, можно было подумать, что с ним все в порядке; потом мы видели, как он опирается на костыли, а в конце он появлялся в инвалидном кресле. Он сам приводил в движение это кресло, раскатывал в нем задом наперед, не глядя, между стеклянными арками декораций, с такой ловкостью, такой силой и такой змеиной гибкостью, что глаз не отвести. А Нину играла Валери Древиль, у которой вся жизнь переменилась благодаря этому спектаклю. Она каждую минуту использовала, чтобы еще чему-то научиться, и вся без остатка ушла в поиск точного сценического образа — воздушного и в то же время телесного... И Катрин Сальвиа, и Дидье Бьенэме (в 2004 году он умер совсем молодым!), и Жан Дотреме в роли Маски; в день премьеры он сыграл в последней сцене без единой репетиции, потому что дата была назначена, а во Франции премьер не откладывают. И Ришар Фонтана... он умер через два дня после этой премьеры...

1. “Дом Мольера” — неофициальное название “Комеди Франсез” (труппа Мольера выступала в этом здании с 1661-го по 1673 год, то есть до самой смерти драматурга).

* * *

Люди в зале вопили, что им ничего не слышно (они и не могли ничего услышать, пока вопили), сломали несколько кресел, из разных концов зала неслась брань, унижавшая не столько участников спектакля, сколько самих крикунов, — и пресса высказалась о спектакле с полным единодушием... Все были согласны, что это абсолютная катастрофа; пощадили разве что Валери Древиль и Жан-Люка Бутте, которые, мол, безропотно пали жертвой безумца, тщеславного дурака... одним словом, чужака, иностранца. Получив пресс-релиз, я прочел все это примерно в двух сотнях откликов, то крупным шрифтом, то мелким, с фотографиями и без. Постановка провальная, потому что Васильев — бездарность. Но в разгроме было виновно еще одно лицо — я.

Я был виновен в том, что мой текст представляет собой "скверные стишки", что мой перевод смехотворен. Он неуклюж, он то витиеват, то "слишком осовременен", то непонятен. И прочее в том же духе. Это тоже повторялось в двухстах рецензиях. Конечно, публика на премьере ничего не поняла, но главное — теперь, почти четверть века спустя, я могу это сказать, — статья Курно меня очень задела потому, что он был прав: я действительно не был своим в этих стенах. В доме Мольера я был чужим.

* * *

Как это понимать? Неужели я в самом деле чужой в "Комеди Франсез", куда пришел по приглашению Антуана Витеза[1] и где участвовал в лучших спектаклях, из которых "Маскарад" был первым (и я до сих пор горжусь этой работой больше, чем многими другими)? Нет, конечно. В "Комеди Франсез" я никогда не чувствую себя чужим. Я горжусь, что мне довелось участвовать в историческом моменте в жизни этого великого театра, который без преувеличения можно назвать одним из символов Франции. Уж не говорю о том, что дружу с многими актерами "Комеди Франсез", нынешними и бывшими, но речь здесь не о моих личных ощущениях. Речь о другом.

* * *

Я чужой в доме Мольера. Я чужд французской литературной традиции. Чужд французской традиции перевода.

1. Антуан Витез (1930—1990) — выдающийся французский театральный деятель, с 1988 г. до конца жизни руководил театром "Комеди Франсез".

А все потому, что перевел рифмованными стихами "Маскарад" Лермонтова, драму, написанную в 1835 году рифмованными стихами. Причем перевел не александринами, то есть не тем стихом, который французская публика могла с грехом пополам узнать и признать, а тем, которым эта пьеса написана, то есть рифмованным вольным ямбом (между прочим, так написан "Амфитрион" Мольера, где чередуются строчки самой разной длины). Мало того что я соблюдал систему стиха — я еще и воссоздавал различные стили, присутствующие в пьесе. Местами она выдержана в романтической эстетике, а другие места, тоже рифмованные, написаны разговорным языком, иной раз даже с элементами просторечия. То есть Лермонтов, следуя за Грибоедовым с его "Горем от ума", подхватил французскую форму (форму мифологических комедий Мольера, таких как "Психея", "Амфитрион") и обошелся с ней по-шекспировски, опираясь в одном и том же тексте на разные стилистические пласты и не оставляя камня на камне от прежнего, традиционного, поэтического языка.

* * *

Я предупреждал Васильева, что моя манера перевода явно выпадает из французской традиции и, скорее всего, собьет с толку публику. Он ответил, что это остается полностью на мое усмотрение, а ему нужно только, чтобы главные слова, те, на которых покоится система образов, оказались именно на тех местах, где они стоят в оригинале: ему нужно было, ориентируясь на русский текст, наметить для актеров основные ритмические акценты. И я могу поручиться, что после множества попыток и переделок мой перевод с этой точки зрения оказался совершенно точен. Но это опять-таки абсолютно никого не интересовало. Важно было то, что текст, который произносили актеры, для публики и для них самих был лишен какой бы то ни было исторической основы, ни с чем не связывался. Никто так не делал.

Эффект от моего перевода в сочетании со "странностями" постановки был подобен взрыву.

Добавлю, что осенью, когда схлынула толпа обладателей абонементов в тогдашнюю "Комеди Франсез" — которые, конечно, к такому театру не привыкли, — спектакль возобновили для настоящей публики, и это был триумф. Заодно и мой текст приняли — никто никогда его больше не трепал...

* * *

И всё же...

* * *

Дело в том, что в доме Мольера я оказался чем-то вроде подкидыша. Я не французский переводчик, я уже об этом говорил. Для меня важно, что, согласно русской традиции, а также немецкой, польской, чешской и множеству других, невозможно отрывать форму от всего остального: нельзя перевести стихотворение, не передав тем или иным способом его форму, потому что форма, по самой своей сути, есть неотъемлемая часть его смысла. Русская литература и, к примеру (пускай и по-другому), немецкая, построены на усвоении не только самих произведений и тематики иноязычных писателей, но и форм, в которых эти писатели работали. Пушкин — опять Пушкин! — использовал все известные ему формы европейской литературы, решительно все, в родную литературу их вводили также такие поэты, как Николай Гнедич и Василий Жуковский.

* * *

Гнедич был эллинистом. Перевод "Илиады" стал делом всей его жизни, и в течение нескольких лет он переводил ее по образцу французских эпических поэм XVII и XVIII веков, рифмованным александрийским стихом. А потом внезапно остановился и все начал сначала, и стал искать пути перевода гекзаметром, взяв за образец гекзаметр немецкий; на то, чтобы разработать русский гекзаметр, ушло у него двадцать лет. И до сих пор его перевод остается непревзойденным. Это безусловный шедевр. А Жуковский, страстно увлеченный немецкой поэзией, переложил на русский ритмы баллад Шиллера и Гёте, а потом открыл для себя стихотворные повествования английских романтиков, Вальтера Скотта и особенно Байрона, и вот он стал переводить Байрона — естественно, соблюдая байроновский размер, четырехстопный ямб (послуживший основой "Евгению Онегину" и другим поэмам Пушкина). В русской поэзии с каждой "акклиматизацией" нового иностранного стиха рождалась еще одна форма, открывалось еще одно направление. И шекспировские сонеты, которые появлялись на русском языке на протяжении всего XIX века (а в XX их перевел Маршак, а некоторые — Пастернак), и сонеты немецких поэтов Стефана Георге и Пауля Целана — все они имеют ритм и рифмы оригинала, имеют форму сонета. В России (о Германии сейчас говорить не стану) такой перевод — не гарантия успеха, а непременное условие. Если оно не выполняется, перевода просто не публикуют, это не имеет смысла. И дело тут не во владении техникой (хотя переводчику стихотворная техника необходи-

ма), это вообще другой принцип, на котором я выстроил, поверьте, всю мою жизнь: признать за иностранным, чужим миром право на существование — и быть благодарным этой чуждости за то, что у нее другие традиции и ориентиры, отличные от наших. И делать попытки тем или иным способом приблизиться к этому чужому миру, а не уподоблять его нашему.

* * *

Но во Франции это не принято.

3 июня 2015

2. Как это делается у нас. От “Ворона” — к “Ворону”, Арман Робен

Эдгар По написал несколько стихотворений, в которых важную роль играет словесная игра. Самое известное из них, конечно, “Ворон” — это романтическая баллада, построенная на внутренних рифмах и аллитерациях. Она может нравиться или не нравиться — вопрос в другом. “Ворон” переведен на десятки языков, и переводчики во всем мире, работая над этим стихотворением, задавались одним и тем же вопросом — как сделать, чтобы единственная фраза, которую произносит ворон — знаменитое “nevermore” — звучала как настоящее воронье карканье.

Это очень длинное и невероятно известное стихотворение, но я все-таки процитирую последнюю строфу на английском:

> And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
> On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
> And his eyes have all the seeming of a demon’s that is
> dreaming,
> And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow
> on the floor;
> And my soul from out that shadow that lies floating on
> the floor
> Shall be lifted nevermore!

Достаточно просто прочесть вслух эти: “never flitting, still is sitting, still is sitting” и “On the pallid bust of Pallas” и дальше в таком же духе до самого “nevermore”, рифмующегося с “door” и “floor”, и заметить аллитерацию на [fl] — “flitting”, “floor”, “floating”, “lifted”... Все это написано ради звукописи.

Существует несколько русских переводов, сделанных известными поэтами-символистами – Бальмонтом и Брюсовым, есть переводы на немецкий, финский, шведский, польский, чешский языки, есть знаменитый перевод на португальский, выполненный в 1924 году Фернандо Пессоа, приведу последнюю строфу из него:

E o Corvo, nanoiteinfinda, está ainda, está ainda,
No alvobusto de Atena que hápor sobre os meus umbrais.
Seuolhar tem a medonha cor de umdemônio que sonha,
E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chao mais e mais.
E a minhalmadessa sombra que no chaohá mais e mais,
Libertar-se-á... nunca mais!

Даже не зная португальского, понимаешь, что Пессоа выстроил свой текст по той же ритмической и звуковой схеме, которая заложена в английском тексте, и что, если какие-то детали при дословном переводе не совпадут, это не имеет значения, потому что при переводе с английского на португальский сохранено главное – то, ради чего этот текст написан, а именно – звукопись. Потому что именно от звуковых повторов возникает это наваждение, из них, из этих повторов, рождается сам ворон – мрачный образ смерти. И все русские переводы и немецкие, все без исключения, ставят себе задачу тем или иным способом это передать. Сам ритм и форма, которую Эдгар По создал для этого стихотворения, не существуют в готовом виде ни в каком другом языке – это новая, ни на что не похожая форма, но во всех переводах, которые я читал, так или иначе, каждый раз с какими-то своими особенностями, именно эта уникальная форма воспроизводится на другом языке, средствами другой литературы. Любой перевод – это усвоение нового, открытие, попытка воссоздания.

* * *

Это стихотворение, конечно, переведено и на французский. И, прямо скажем, не какими-нибудь второсортными литераторами. Первыми его перевели, как известно, Бодлер и Малларме.

Вот как выглядит последняя строфа у Бодлера:

Et le corbeau, immuable, est toujours installé, toujours
installé sur le buste pâle de Pallas, juste au-dessus de la porte

de ma chambre; et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve; et la lumière de la lampe, en ruisselant sur lui, projette son ombre sur le plancher; et mon âme, hors du cercle de cette ombre qui gît flottante sur le plancher, ne pourra plus s'élever, — jamais plus!

Да, от звукописи остался "buste pâle de Pallas", но из остального переведен только смысл (с несколькими искажениями, на которых я не буду останавливаться, потому что пишу не об этом).

А вот что у Малларме:

Et le Corbeau, sans voleter, siège encore — siège encore sur le buste pallide de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre, et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve, et la lumière de la lampe, ruisselant sur lui, projette son ombre à terre: et mon âme, de cette ombre qui gît flottante à terre, ne s'élèvera — jamais plus!

Это проза. От строф и рифм не осталось и следа. То есть Бодлер и Малларме, вместо того чтобы разыгрывать эту историю, как в английском тексте, а также — в португальских, русских, немецких и многих других переводах, ее пересказывают. Но ведь... Сказать по правде, если вообще были во Франции поэты, умеющие играть со звуком искуснее, чем это делал по-английски Эдгар По, то это как раз Бодлер и Малларме. И если уж они не перевели того, ради чего, собственно, и было написано это стихотворение, хотя выбрали его по собственной воле, значит, дело не в том, что они не смогли этого сделать, а в том, что не захотели.

* * *

Почему же не захотели? Потому что, с их точки зрения, во французской литературе стих предназначен только для поэзии, которая изначально задумывалась на французском, и ни для чего больше. Потому что во Франции, по традиции, не принято переводить стихами — ведь стихами, для простоты, признается только александрийский стих.

* * *

Первый полный перевод на французский сочинений Шекспира, который сделал в конце XVIII века Пьер Летурнёр, был прозаическим. Немецкие поэты, переводя Шекспира, обновляли поэтический язык и стихотворные формы немецкой литературы, и с этого началась, я бы сказал, не просто

новая эпоха в немецкой литературе, а новое представление о Германии как таковой — и произошло это, когда был воссоздан на немецком языке стих елизаветинской драмы, тот самый пятистопный ямб, который потом прозвучит у Лессинга, а потом у Шиллера и многих других. Французы же переводят прозой — и полностью отгораживаются от всех стихотворных форм, которых не было в традиционной французской метрике. Так обошлись с пьесами Шекспира, и с поэзией Байрона, с теми самыми стихами, которые, после того как Жуковский перевел их, соблюдая форму оригинала, положили начало русской романтической поэзии. Так было и с Мильтоном, которого Шатобриан перевел прозой.

Да и Нерваль тоже перевел "Фауста" прозой, зарифмовав только песни (потому что это песни). Французская поэзия традиционно отгораживалась от всего, что от нее отличалось. Утверждая это, я просто констатирую факт, это не хорошо и не плохо, это историческая реальность, против которой, конечно, можно протестовать — но это то же самое, что протестовать против дождя или солнца. Протестуй, если тебе так хочется...

* * *

Можно попробовать разобраться, почему так вышло, — но от этого тоже не будет особой пользы. Такое впечатление, что Франция, будучи центром мира, просто не нуждалась в переводах, потому что все вокруг говорили по-французски. И точно так же Франция не нуждалась в том, чтобы переводили ее литературу. В XVIII и даже XIX веке не очень-то много переводили Мольера и Расина, ведь все образованные люди в Европе читали по-французски. Я уже где-то недавно говорил об этом: например, шиллеровский перевод "Федры" 1805 года в высшей степени спорен — он перевел эту драму не прозой и не александрийским стихом, которым она написана, а пятистопным ямбом, то есть он "ошекспиривает" или "германизирует" Расина, как будто бы доступными ему средствами борется против всесилия Наполеона. Я думаю, в Германии этой теме посвящено много исследований...

* * *

Вернемся к "Ворону". Существует несколько французских переводов, но самый интересный из них и практически не известный — это перевод Армана Робена, опубликованный в 1940 году в его первой книге "Моя жизнь без меня" в галлимаровской серии "Метаморфозы". Это выдающаяся книга: в ней есть собственные стихи Робена и его переводы, ничуть

не менее “собственные” (из Есенина, Маяковского, Рильке, Тувима, По, Чехова и бретонского поэта Каллоха); Франсуаза в своей диссертации подробно анализирует бесконечные отражения и переклички, связывающие его собственные стихи и переводы Робена, они неотделимы друг от друга, и на самом деле иногда кажется, что именно переводы — это в еще большей мере его собственные стихи.

Вот как Арман Робен перевел последнюю строфу “Ворона”:

Et le corbeau, toujours raidi, siège depuis, siège
aujourd’hui
Juché sur le buste pâle de Pallas juste sur ma porte
Et son regard, c’est bien celui du démon qui rêve ma vie,
Son ombre sous ma lampe fuit, sombre à mes pieds,
flottante encore,
Et hors de cette tombe d’ombre mon cœur ne prendra
plus essor
Avant ni même après ma mort.

Здесь все не так — в том смысле, что дословным этот перевод не назовешь, но, главное, сразу понимаешь, что он очень точен, потому что оправдан всем своим звучанием и еще этой удивительной фразой “le démon qui rêve ma vie” (букв.: “демон, которому снится моя жизнь”) — хотя у По сказано просто “a demon that is dreaming” (“демон, который спит”). И в самом деле, что еще может сниться этому демону, как не жизнь его персонажа, который, следовательно, уже и не он сам, ведь он просто снится демону... И то, как Робен придумал не переводить знаменитое “nevermore” (никогда), а сохранить его звучание, “more”, передав его французским словом “mort” (“смерть”) — и да, это то самое нужное слово, и тот слог (“or”), самый значимый для звучания оригинала, словом, здесь есть мысль, есть поиск, по-моему, перевод великолепный.

* * *

И тем не менее, я почти уверен, что если в вашем книжном шкафу нет первого издания этой книги Армана Робена 1940 года или его сборника “Ecrits oubliés II” (“Забытые тексты II”), который Франсуаза опубликовала в 1986 году в издательстве “Ubacs” (закрывшемся чуть ли не больше двадцати лет назад), то вы не видели этого перевода. Почему? Потому что при подготовке первого посмертного издания Робена его издатель Ален Бурдон, перерабатывая книгу 1940 года, просто выкинул из нее все переводы. Он оставил только собствен-

ные стихи Робена. Потому что раз он поэт — значит, печатать надо только его стихи.

Франсуаза год за годом доказывала цельность наследия Робена, один за другим отыскивала тексты и заново их публиковала (я еще напишу об этом в другой хронике). И в конце концов, в издательстве "Галлимар" согласились с тем, что, когда разойдется тираж того ужасного томика Робена "Le monde d'une voix" ("Мир одного голоса") из серии "Poésie/ Gallimard", томика, составленного на скорую руку, в котором тексты кое-где были просто обрезаны, надо переиздать книгу 1940 года, добавив в нее "Fragments" ("Фрагменты"), сборник, который Франсуаза подготовила для галлимаровской "Белой серии" в 1992 году. И вот когда момент переиздания настал, Андре Вельтер предпочел просто допечатать тираж того злосчастного томика, и теперь его, конечно, хватит уже на веки вечные. И вы так никогда и не прочтете книгу, которую написал Арман Робен.

Это тоже портрет Франции.

17 июня 2015

3. Армянское радио спрашивает...

Я рассказывал о том, как Арман Робен, Бодлер и Малларме переводили "Ворона" Эдгара По (см. хронику от 3 июня). То, что два поэта перевели этот текст прозой — симптоматично.

У меня такое ощущение, что сегодня вообще никто не принимает во внимание, что метрика — часть французской поэтической традиции; исключение делается только для александрийского стиха, и то с трудом... Я часто провожу занятия с молодыми актерами — и сколько из них интересовались устройством стиха? сколько было таких, кто не просто формально считал слоги (сбиваясь на элизиях и диерезах[1])? Сколько из них учитывали при чтении цезуру — естественно, как дыхание? Точно не скажу, но думаю: таких немного. А сколько найдется молодых переводчиков, способных создавать качественные стихи или хотя бы просто владеющих техникой,

1. Правила, принятые при чтении стихов вслух, в частности, на французском языке. Элизия: если слово в стихе кончается на гласную, а следующее за ним начинается с гласной, то первая гласная не читается. Диереза: два гласных, стоящих в слове рядом, произносятся как два отдельных слога, если этого требует размер.

ведь, скажем, художникам даже в наши дни все еще положено учиться академическому рисунку, потому что, каким бы он ни казался глупым и устаревшим, какое бы недовольство ни вызывал, все-таки чтобы ему научиться, надо освоить правила: вы не сможете отходить от правил, если они вам неизвестны; так и нарушение правил, отклонения от них, благодаря которым рождается что-то новое в поэзии, нельзя придумать, не зная нормы и не замечая отступлений от нее. Слом традиции не существует сам по себе, без традиции.

* * *

Поясню: я воспроизвожу особенности стиха, скажем, Шекспира или Пушкина и, соблюдая их, пытаюсь показать преемственность, связи, переклички, например, между "Борисом Годуновым" Пушкина и "Ричардом III" Шекспира. Как я это делаю? Дело в том, что для меня французские стихи звучат не так, как их слышат французы: я слышу в них тоническое ударение и модуляцию[1]. Говорят, что во французском нет тонического ударения. Это не так: оно существует, но, во-первых, это ударение, падающее скорее не на слово, а на группу слов (с подчеркиванием последнего звучащего слога), а во-вторых, оно не играет никакой роли в традиционном стихосложении. Но у меня другое ухо, иностранное, ведь в детстве я жил в России, и я это ударение слышу.

Никто, кроме меня и всех остальных людей, говорящих по-русски, не слышит во французских стихах того, что слышу я. Но я, во-первых, не очень-то об этом беспокоюсь — убеждаю себя, что важно, только чтобы актер и читатель не могли прочесть мой текст иначе, не так, как слышу его я, и еще что совсем не важно, знает ли человек, что в его устах звучат ямб, анапест, хорей или какие-то другие размеры и как они называются. Сам я в устройстве стиха разбираюсь, это дело техники, и благодаря этому знанию у меня есть некая общая картина, ощущение, что я понимаю, как устроено все вместе (по крайней мере, надеюсь, что это так) — то есть я чувствую, как устроен не просто один конкретный стих, а как связаны между собой стихи на одной странице и внутри одной сцены, и вообще во всей пьесе. И мне хотелось бы, чтобы читатель слышал эти ритмы, пусть даже не зная, как называется какой размер, а остальное, вся техника, — это в конце концов моя

1. Модуляция (термин Г. Шенгели) — своеобразное изменение ритма стиха, ощутимое особенно при чтении вслух, например, при сравнении строк "Адмиралтейская игла" и "Пред бунчуком и булавой" (Пушкин).

профессиональная кухня, и никому, кроме меня, ее понимать не обязательно.

Те, кто бывал на моих выступлениях, знают, что, рассказывая о своей работе, я всегда вспоминаю один анекдот из серии "армянское радио спрашивает" — это вроде наших шуток о бельгийцах. Анекдот такой — и он многое объясняет:

— Можно ли построить социализм в Швейцарии?

— Можно, только зачем?

В этом анекдоте — вся моя жизнь. Технически я могу воссоздать на французском стихи Шекспира и любого другого автора, писавшего на индоевропейских языках, — серьезно, я это умею. Несмотря на то что для этого нужна многодневная, непрерывная, кропотливая работа и все движется страшно медленно, но я могу, я свое дело знаю: покажи мне, как это устроено, и я воспроизведу в точности. Только вот зачем? Зачем это делать, если эта моя работа не вписывается во французскую литературную традицию, не укладывается естественным образом в эту культуру? Зачем тратить время на переложение ямбов Шекспира, а потом Пушкина, потом, не знаю, допустим, Блока или Ахматовой, зачем воссоздавать европейскую поэзию, показывая ее как непрерывный диалог стихотворных размеров и, следовательно, человеческих жизней, исторического опыта, — если здесь, во Франции, Шекспир уже переведен прозой или верлибром? Никакого смысла в этом нет, потому что никто не понимает, ни с чего все это началось, ни к чему пришло, ни самого процесса, ни смешной, ни трагической составляющей того, что я называю "воссозданием", а на самом деле это никакое не воссоздание, а буквально пересадка дерева без корней, то есть обреченного на гибель.

Сколько раз я слышал от своих друзей, театральных режиссеров, этот вопрос: "Ну зачем ты переводишь стихами? Получается искусственно". Может быть, им хочется сказать: "получается коряво" — и это правда так, ведь когда переводишь стихами, приходится выставлять на всеобщее обозрение свои слабости — каждая мелочь тут на виду, и малейший промах становится приговором всему тексту. К тому же есть и более серьезная проблема: ведь текст, скажем, Шекспира, в моем переводе получается намного сложнее, чем в любом другом. Сложнее в том смысле, что этот текст требует внимания, он не позволяет актеру обращаться с ним свободно (по крайней мере, не сразу, не при первом прочтении).

Но есть кое-что и похуже: нечто общее, что относится ко всем современным переводам Шекспира на французский, их главное качество. Они дают прямой выход к тем чувствам, что несет в себе произведение, к его мысли, к действию. Текст не становится преградой для непосредственного восприятия пьесы, а, наоборот, помогает ему. И мы получаем современного Шекспира, сделанного под нас. Но на английском Шекспира читать очень трудно, и дело здесь даже не только в его языке — да, нам тоже нелегко читать его французского современника — Монтеня. Ведь вся риторика, вся культура, словом, вообще все у нас другое, и нужно знать, как подойти к делу. Но с Шекспиром на английском проблема не в этом — его бы может и хотели сыграть "на современный лад", но сам язык становится препятствием, и, что бы кто ни говорил, нельзя же переписывать Шекспира, так же как, например, невозможно переделывать тексты Мольера или Расина, даже если очень хочется. Поэтому по-английски Шекспир ни в коем случае не звучит "естественно".

Итак, чем я занимаюсь? Я перевожу иностранных авторов на язык, в котором нет ни малейшего интереса к иностранному стихосложению, в такой момент развития культуры, когда никто или почти никто ничего в стихосложении не понимает и никто не считает его подходящей темой для разговора — ни в театре, ни где бы то ни было еще, — и вся моя работа служит одной-единственной цели: создать как можно больше препон читателю и в результате делать вид, что так и нужно. Мало сказать, что я чувствую себя одиноким в своем деле, я продолжаю эту работу потому, что не могу иначе, я год за годом говорю сам с собой, и благодаря горстке понимающих людей, которых, вопреки первому впечатлению, становится все меньше, добавляю все новые и новые тексты, и каждый из них еще больше отдаляет меня и от моего времени, и от моего языка. И в итоге не только я сам оказываюсь все дальше от моего языка и моего времени, но и те авторы, которых я перевожу.

10 февраля 2014

Перевод: несколько основных принципов, о которых можно было бы и не говорить

Я перевожу не для того, чтобы сделать произведение французским. В переводе меня интересует как раз обратное: сделать так, чтобы наш язык, французский, показался как будто немного иностранным; привить ему такие формы, такие вос-

поминания, каких у него раньше не было. И чтобы по-французски эти заимствования прозвучали в полный голос, показали все свои возможности, насколько это вообще выполнимо.

В переводе французский язык должен чувствовать себя не то чтобы иностранным, — а таким, будто ему задали хорошую встряску, и он удивился: смотри-ка, оказывается, можно это сказать вот так, как еще не говорил ни один французский писатель. Да, можно. Но это же не по-французски... Да, не по-французски. А можно вообще не сравнивать ни с каким французским писателем? Да, и это можно. Что бы там ни говорили критики, я, воссоздавая жестокий стиль Достоевского, не превращаю его в Селина; я пытаюсь придумать, как бы он, на мой взгляд, написал по-французски, а писал-то он по-русски, для русских читателей, и, когда писал, плевать ему было на то, что его станут переводить.

Ни Шекспир, ни Достоевский, ни другие писатели не обязаны под нас подстраиваться? Нет, это мы должны искать к ним дорогу. Наше дело — узнать их и признать...

* * *

Не знаю, в какую эпоху живу. Не знаю, что такое современная литература. И что такое наше время? Ведь время перевода, время памяти — это не только дни или годы, это и пространство: путь от одного отражения к другому, от одного отзвука к другому. "Нет, никогда ничей я не был современник", — написал Мандельштам. И Господи, как же это правильно.

Перевод позволяет человеку выбрать, чьим современником быть. Постараться, чтобы зазвучал голос каждого автора — или то, что вам кажется его голосом. И я не желаю знать, что в современной французской поэзии нельзя всерьез писать рифмованным стихом, потому что был Рембо и так далее (хотя и в самом деле был Рембо и так далее). Я сам, когда пишу стихи, не рифмую (только сонеты пишу в рифму). Но, честно говоря, переводить Данте не терцинами, по-моему, просто бессмысленно. Я не утверждаю, что стоит только его перевести терцинами, и все, перевод удался. Я говорю, что терцины — это условие sine qua non, без которого перевод не состоится. Самое первое условие, но, само собой, далеко не единственное. И то же самое с онегинской строфой.

* * *

Вот говорю я все это — а что толку? Глас вопиющего в пустыне...

26 июля 2015

Пушкин во французских переводах Цветаевой

Я нашел текст, который написал в 1987 году, о французских переводах, сделанных Мариной Цветаевой. Перечитав его тридцать лет спустя, я понял, что, за вычетом стиля, все это я мог бы повторить и сейчас. Вот этот текст.

Для меня французские переводы Цветаевой – трагическая тема, более трагическая, чем все ее творчество, которое трагично по своей сути, как и ее судьба. Но здесь приходится говорить о полном крахе и о полном одиночестве.

Как появились эти переводы? Это одиннадцать стихотворений. Они были сделаны в 1936–1937 годах, когда в СССР отмечали сто лет со дня смерти Пушкина. Дело в том, что не только СССР, но и эмиграция чествовала Пушкина, и во Франции были устроены торжества по этому поводу – в присутствии всех писателей-эмигрантов, они собрались почти все, и ожидалось, что Поль Валери произнесет речь. Нужно было познакомить его с творчеством Пушкина: Валери, естественно, его не читал (я имею в виду стихи). И Цветаева решила, что попробует перевести на французский несколько любимых с детства стихотворений, перевести само свое детство, и не для одного Поля Валери, а вообще – для Франции. И она послала ему эти переводы. Валери, если я правильно помню, ей даже не ответил. И в 1937 году об этих стихах так никто и не узнал. (Одновременно она писала по-русски прозу: “Мой Пушкин” и “Пушкин и Пугачев”).

Я уж не знаю, откуда потом вынырнули цветаевские тексты – но знаю, что в самом начале 80-х Ефим Григорьевич Эткинд показал мне копию этих переводов (где он ее взял, мне не известно) и напечатал несколько в своей “Антологии”, которую мы делали для издательства “Maspero”. Потом все эти тексты вошли в книгу переводов Евы Мальре, опубликованную после ее смерти, в 1987 году, она называлась “Попытка ревности и другие стихотворения”, сборник всех переводов из Цветаевой, сделанных Евой, – эта книга, словно памятник на ее могиле. Тем дело и кончилось.

А Валери не ответил Цветаевой по серьезным причинам – помимо того, что он был весьма почтенный господин, как и полагается великому французскому поэту, и просто не считал нужным отвечать каждой поэтессе, вздумавшей докучать ему своими излияниями, будь она француженка или иностранка.

Но первая причина, и первое, что поражает, когда читаешь эти стихи, — это то, что Цветаева делает ошибки во французском. Например, здесь:

Poète suis et rien n'y puis,
Tout m'est transport, tout m'est supplice.
Ainsi le moindre des indices
Est maître de mes jours et nuits[1].

Приметы

Ясно, что здесь[2] нельзя было пропускать второе "de mes". Или:

— Va toujours, cocher! — Barine!
Choses vont de mal en pis.
La bourrasque m'enfarine
Mes deux yeux et mes esprits[3].

Бесы

Здесь, конечно, только "les choses", и никак иначе. Или можно писать как угодно, но это уже будет не по-французски.

Подобные ошибки обнаруживаются почти во всех стихотворениях: можно предположить, что сама Цветаева в своей увлеченности работой просто их не замечала и рядом не оказалось человека, который бы ей помог и внимательно вычитал французские тексты; в сущности, она была совсем одна. Это и потрясает сильнее всего — ее одиночество. Рядом с ней не нашлось никого, кто мог бы подсказать ей такую простую вещь: пропуск артикля в этой строфе — не оригинальность, а ошибка. Ни одного читателя-француза, с которым она могла бы просто посоветоваться. И естественно, такая ошибка перечеркивает все стихотворение — хуже того: она дискредитирует автора.

Возьмем другой перевод — "К морю", первая строка гениальна:

Adieu, espace des espaces!..

1. Мечтанью вечному в тиши
Так предаемся мы, поэты;
Так суеверные приметы
Согласны с чувствами души.

2. Имеется в виду словосочетание "de mes jours et nuits".

3. "Эй, пошел, ямщик!.." — "Нет мочи:
Коням, барин, тяжело;
Вьюга мне слипает очи;
Все дороги занесло".

А дальше вот что:

> Pour la dernière fois mon œil
> Voit s'étirer ta vive grâce
> Et s'étaler ton bel orgueil[1].

"Pour la dernière fois mon œil!.." — и все насмарку![2] И дело здесь даже не в самом этом "mon œil", ведь такое выражение во французской поэзии действительно встречается — например, у Жерара де Нерваля:

> Depuis, mêlée à tout comme un signe de deuil,
> Partout, sur quelque endroit que s'arrête mon œil,
> Je la vois se poser aussi, la tache noire!
>
> *Le point noir*[3]

Прочтите вслух стихотворение, которое получилось у Цветаевой, и вы поймете, что по-французски это невозможно.

* * *

Да, ошибки во французском отпугивают читателя, но все это ерунда по сравнению с другой проблемой: переводы Цветаевой написаны стихами. А во Франции в то время почти не было переводов, сделанных с сохранением рифмы. Но Цветаева-то — из России, и, как я уже много раз говорил, в традиции русского перевода просто невозможно не воспроизводить форму стиха — тогда это вообще не перевод. Для русского переводчика это так, а для французского — нет.

1. Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой.
Букв.: Прощай, пространство пространств! / В последний раз мой взор / видит, как раскинулась твоя яркая красота / и как далеко простирается твоя прекрасная гордость.
2. "Mon œil" (буквально: "мой глаз" — метонимия, заменяющая здесь "я" — по цепочке: "мои глаза", "мой взор" и просто "я") по-французски может прочитываться еще и как просторечное восклицание в значении: "как бы не так! как же! вот еще!" и, хуже того: "дудки! дожидайся! держи карман шире!". Возможность такого прочтения конфликтует с возвышенной тональностью стихотворения и сводит ее на нет. В оригинале же этого глаза (взора) — просто нет.
3. Ср. с предыдущей строфой этого стихотворения Нерваля ("Черная точка") в переводе Ю. Денисова:
Так молодость моя когда-то прямо, смело
Лишь несколько секунд на Славу посмотрела —
И черной точкою был помрачен мой взор.

К тому же Цветаева не просто переводит стихами – она воссоздает на французском русскую силлаботонику.

Если считать, что перевод должен производить впечатление максимально близкое к тому, как действует на читателя оригинал, то это новаторство, которое Цветаевой кажется совершенно естественным, – потрясающий ход. К примеру, в "Бесах" звучание оригинала, написанного хореем, волшебным образом воспроизводится в переводе – и для человека, знающего русский, этот французский перевод звучит так, словно это и есть стихотворение Пушкина. Все передано безукоризненно точно. Но французская поэзия такого стиха не знает – во французском иная просодия, и регулярность стихового ударения звучит для французского уха как навязчивый ритм, что-то механическое, будто стук колес... Поэтому по-французски такой стих невозможен. И в этом – снова одиночество Цветаевой: она одна между двух миров.

* * *

И все-таки можно ли считать этот опыт Цветаевой неудачей, тупиковым путем? В этих стихах все равно ощущается сила, богатство звука – в них есть мощь и энергия, есть блеск.

Там, где у Цветаевой безусловные удачи, кажется, что текст весь выстроен на основе звукописи: она начинает с самых верхних нот – то есть с открытых гласных ("Adieu, Espace des espaces!") и находит слова, подчас весьма далекие от оригинала, но они гораздо ближе к нему, чем это бывает в "нормальном" переводе, к которому мы привыкли. Так, пушкинская строфа:

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой:
В час незабвенный, в час печальный,
Я долго плакал пред тобой.

У Цветаевой звучит так:

Pour ton pays aux belles fables
Tu reprenais la vaste mer.
Peine indicible, inénarrable,
J'ai tant pleuré, j'ai tant souffert![1] –

1. Букв.: Чтобы вернуться в твою страну прекрасных сказок, / Ты отправлялась в дальний путь по морю. / Несказанная, непередаваемая боль – / Я так плакал, я так страдал!

и заканчивается восклицательным знаком, которого в русском оригинале нет, как нет и восклицательной интонации (вообще, восклицательный — это знак, близкий самой Цветаевой, а не Пушкину). Здесь основа стиха, если коротко, состоит в том, чтобы пройти путь от -i- (в слове “pays”) к гласным -è- и -a- (которые можно считать более-менее близкими по звучанию). А “belles fables” здесь звучит, если можно так выразиться, как хиазм (симметричная фигура-перевертыш) по отношению к “vaste mer” (bElles fAbles-vAste mEr), и такой же перевертыш представляет собой сочетание “inÉnarrAble” и “j’ai tAnt souffErt”. И эта система ассонансов усиливается, словно вторым голосом, симметричной системой аллитераций: перекличка согласных звуков -p- и -b-, а еще -f- и -v-, из-за которой “vaste” напоминает нам о “faste”, а за “souffert” слышится “ouvert” — эти слова-отзвуки, проступающие в подтексте, делают стих крепким, а перевод — бесспорным.

Цветаева воспроизводит не только ритм и звуковую материю стиха, но и его структуру, и ямбические приливы и отливы, в которых можно отыскать жанровые истоки этого стихотворения — в данном случае, это романс.

Цветаева, как и в своих собственных русских стихах, доводит все до крайности, иногда — почти до срыва. Так в этой строфе слово “inénarrable” оправдано лишь ритмом и звуком (а значит, оправдано!), хотя оно очевидно относится к другому миру. Сюда оно вписывается с трудом, буквально втиснуто насильно, оно одновременно и звучит и не звучит — это слово Цветаевой удалось укротить.

В один миг читатель получает представление о Пушкине: да, поэт, который подви́г переводчика на такую кристальную точность звука, причем с такой легкостью, словно не затрачивая никакого труда, может быть, только... Но как его опишешь? Эпитеты здесь бесполезны — они уступают место иной очевидности: этот поэт просто есть, и больше ничего не скажешь. Другие переводы, в которых нет ошибок, натыкаются на эту стену: как перевести поэта, который не говорит ничего? “Да он банален, ваш Пушкин”, — писал Флобер Тургеневу. И в самом деле, почитайте современные французские переводы из Пушкина — почти во всех сталкиваешься с худшим из грехов переводчика — банальностью.

Цветаева доказывает, если это еще нужно доказывать (а я думаю, очень даже нужно), что стихотворение нельзя перевести, не вернувшись к тому интуитивному поиску, который позволил ему сложиться из чего-то, что было до слов, — из первичной словесной материи, из их звукового поля.

Только в этом пространстве могут существовать такие формулы:

Comme j'aimais tes indolences,
Tes fauves pas, tes rythmes lents,
L'intensité de tes élans,
L'immensité de tes silences...[1],

К морю

хотя в русском тексте сказано не совсем это:

Как я любил твои отзывы,
Глухие звуки, бездны глас,
И тишину в вечерний час
И своенравные порывы!

Кстати, тут Цветаева позволила себе роскошь — не поставить восклицательный знак там, где он есть у Пушкина.

В этих переводах поэт обретает буйный нрав своих предков. Мы слышим Пушкина-"африканца". Конец стихотворения "Свободы сеятель пустынный" звучит как удар кнута:

Paissez, ô foules bien heureuses!
L'honneur n'est point pour les troupeaux.
Le couperet et la tondeuse,
Hélas, voilà ce qu'il vous faut:
Le joug qui sied aux têtes creuses,
Le coup de fouet qui vous tient chaud[2].

И мы инстинктивно чувствуем: да, это — Пушкин.

Цветаевой было достаточно отказаться от обычного для того времени стиля: чувства меры, приглушенности эмоций — ей нужно просто быть собой, чтобы перевод получился.

Compagne de mes longues veilles
— O ma colombe aux cheveux blancs[3] —

пишет она, переводя "Няню". И это абсолютно точно, несмотря на то что Пушкин не наделял голубку волосами. Между прочим, не так уж просто перевести это по-другому: начи-

1. Букв.: Как я любил твое безразличие, / Твою хищную повадку, твой медленный ритм, / Силу твоих порывов, / Безмерность твоей тишины.
2. Букв.: Паситесь, о блаженные толпы! / Честь стаду ни к чему. / Нож мясника или ножницы стригаля — / Это, увы, и все, что вам нужно. / Ярмо, подходящее для пустых голов, / И удар бича, которым вас гонят.
3. Букв.: Спутница моих долгих бессонных ночей/ — О моя седовласая голубка...

наешь обдумывать это пушкинское выражение, “голубка дряхлая” – вариантов немного: ma colombe vieillie (моя постаревшая голубка) или toute vieille (старенькая голубка); здесь встречаются два века – Пушкин и Цветаева, и один говорит словами другого, точнее, оба они, по взаимному согласию, в любви и взаимопонимании, произносят смиренные слова признательности, обращенные к старенькой няне.

Вот этот перевод целиком:

Compagne de mes longues veilles
– O ma colombe aux cheveux blancs! –
Dans tes forêts, toujours pareilles,
De lustre en lustre tu m’attends.
À ta fenêtre, pleuve ou vente,
Tu guettes, guettes l’attardé,
Et tes aiguilles se font lentes
Et glissent de tes doigts ridés.
Par le portail d’antiques âges
Tu vois s’enfuir le grand chemin.
Tourments, pressentiments, présages
Oppressent ton fidèle sein...
Tu vois venir...[1]

Не обращайте внимания на это “pleuve ou vente”[2], не смотрите на “d’antiques âges” (это должно было значить “d’un âge antique”)... И просто прочтите вслух. Это настоящий Пушкин, и это русские стихи на французском – звучащие так, как на самом деле должен Пушкин звучать на французском, обогащая наш язык, даря ему новые оттенки.

Но это ничего не изменило.

1. Букв.: Спутница моих долгих бессонных ночей, / О моя седовласая голубка, / В твоих лесах, которые никогда не меняются, / Давным-давно ты меня ждешь. / Ты сидишь у окна, за которым то дождь, то ветер, / Высматриваешь, караулишь своего запаздывающего, / И твои спицы двигаются медленнее, / И выскальзывают из морщинистых пальцев. / Через старинные ворота / Ты видишь, как уходит вдаль широкая дорога. / Тоска, предчувствия, предзнаменования / Сдавливают твою верную грудь... / Ты видишь, как приходит...
2. Грамматика здесь требует “qu’il pleuve ou qu’il vente”. (*Прим. автора.*)

Александр Мелихов

Второсортные европейцы и коллективные Афины

Биография поэта, филолога и общественного деятеля Томаса Венцлова (не знаю, склоняется ли эта литовская фамилия) открылась мне лишь из увесистого тома “Пограничье” (СПб., 2015) его публицистики многих лет. Сын известного советско-литовского писателя, обретший в гебистском досье не лишенную остроумия кличку Декадент, он мог бы сесть не просто за правозащитную деятельность, но еще и за национализм, в старые недобрые времена именовавшийся буржуазным, поскольку национальная независимость, по марксистско-ленинской теории, требовалась только буржуям, борющимся за рынки. Макс Вебер называл национализмом стремление совместить границы государства с границами расселения этноса, однако этот гражданский национализм не мог бы существовать без национализма романтического, приписывающего нации немыслимые совершенства, да еще́ и объявляющего жалким и ничтожным существование человека, лишенного национального дома.

Я думаю, неслучайно романтический национализм создавали вовсе не капиталисты, но поэты и философы, склонные искать в политике то, что может дать только религия, – иллюзию красоты, мудрости, справедливости, недостижимых в нашем трагическом мире, где все идеалы противоречат друг другу: служа одной святыне, непременно попираешь десяток других. Романтический национализм и сделался земным суррогатом веры, почти утратившей свой воодушевляющий и утешающий потенциал, – этот суррогат и разрушил все империи, не сумевшие предложить более красивой и воодушевляющей грезы. Томас Венцлова же такой грезой обладал (истина и гуманность выше нации) и потому на своем общественном полуподпольном поприще немедленно столкнулся с чистопородными, так сказать, борцами за независимость Литвы. В самиздатском журнале с поэтическим именем “Заря” (по-литовски почти “Аврора”, “с явными расистскими нотками. Изредка антисемитскими. Хотя, конечно, страшно антирусскими, антипольскими нередко”) его упрекали за написанную по-

© Александр Мелихов, 2016

русски статью, где он в духе Солженицына призывал литовский народ покаяться за тех мерзавцев, которые принимали участие в массовых убийствах евреев: дескать, конечно, убивать евреев нехорошо, но в тех эксцессах, что произошли в начале войны, в основном были виноваты сами пробольшевистски настроенные евреи, настолько озлобившие народ, что нашлись подонки...

За которых народ, разумеется, ответственности не несет: преступники, как известно, не имеют национальности, ею обладают исключительно герои и гении. Венцлова в этом сомневался, но полемику вел в мягком тоне, ибо в тот исторический час все были союзниками в борьбе за национальную независимость. Однако на пороге независимости поэт заговорил пожестче: "Я не очень верю, что мы станем 'северными Афинами' — уникальным культурным центром, мостом между Востоком и Западом или какими-нибудь другими регионами земного шара. Дай нам бог стать нормальным, скромным, цивилизованным европейским государством (которым мы не совсем успели стать в 1918—1940 годы)".

Увы, скромные государства, не наделяющие своих граждан ощущением включенности во что-то высокое, исключительное, могут существовать лишь до тех пор, пока не требуют от своих граждан совсем уж никаких жертв, не требуют даже предпочесть свое государство более благоустроенным. Но стоит разности потенциалов — разнице уровней жизни установиться в пользу соседей, как готовность обменять родной язык на хорошую зарплату начнет нарастать катастрофически, ибо для простых людей хорош тот язык, который позволяет лучше устроиться: мощнейшим орудием ассимиляции является вовсе не угроза, но соблазн. И двадцать лет спустя, когда победа была еще и закреплена вступлением в Европейский союз и НАТО, Венцлова заговорил того резче: "Важны лишь деньги. А историю приплетают как обоснование для добычи их очередной порции; если какая-то партия слишком шумит по поводу величия Литвы, это, скорее всего, означает, что она намерена выиграть ближайшие выборы и набить карманы деньгами — ничто другое ее не интересует"; "Когда в Литве боролись за независимость, то повторяли: 'Ах, большевики уничтожают нацию!' Но сейчас она тает гораздо быстрее. Большевики ее как раз консервировали. Лучшим способом сохранения так называемых национальных ценностей оказалась как раз советская власть — ее по заслугам ненавидели, поэтому ставили акцент на этих ценностях, клялись в верности им. Сейчас это стало скорее демагогией". Что было вполне предсказуемо: нацию разрушает не угроза, а соблазн, и советская власть ограждала от соблазна.

"Расцвет национализма был уже довольно давно, и люди подзабыли, что это такое. На эту приманку сейчас, увы,

поддаются сильнее, чем на коммунистическую", – так она и проще: коммунизм еще нужно строить, а нация уже готовое совершенство. "И, возможно, для малых народов она особенно привлекательна – помогает преодолеть комплекс неполноценности, связанный именно с величиной, и превращает этот комплекс в манию величия. Это очень опасно". "Сейчас эта тенденция начинает побеждать, и вполне возможно, что об этом придется говорить очень резко и очень откровенно". Хотя куда уж откровеннее! Даже независимость уже не кажется бывшему Декаденту "лучшей гарантией, что язык и культура будут сохранены": "Гитлеровская Германия тоже была вполне независимой. И сталинский Советский Союз тоже – попробуй ему кто-нибудь что-нибудь указать. А что в них было хорошего? Северная Корея вполне независима. Очень независимая страна – Иран, но не хотел бы я жить там, и, кстати, многие мусульмане не хотят тоже". Больше того: "Если исчезнет нормальная человеческая ментальность, то, на мой взгляд, это хуже, чем потерять язык". Но, разумеется, приговор, вынесенный Российской империи, пересмотру не подлежит. Даже и в далеком прошлом, "если бы русское национальное самосознание, отличное от имперского, своевременно и полностью сформировалось, история России и всей Восточной Европы была бы счастливее"; "все мы должны любыми возможными способами поощрять русский национализм, нормальный национализм, с которым приходит понимание собственных национальных интересов, а вместе с ним осознание, что империя только вредит этим интересам".

Это, пожалуй, главный пропагандистский успех националистов – они сумели внушить миру, что антиимперская националистическая идеология и есть имперская (либералы лишь воспользовались плодами их победы), хотя именно развитые империи ввели представление о культурной автономии национальных меньшинств, с которой национальные государства либо покончили, либо пытались и пытаются руками националистов это сделать. Национальные эгоцентрики сумели изобразить имперское сознание высшей степенью национального эгоцентризма, хотя **имперский принцип, напротив, требует преодоления национального эгоизма во имя более высокого и многосложного целого.**

Разумеется, отнюдь не все империи оказывались достойными этой миссии – я говорю об идеальном принципе, но он не извлечен из чистых фантазий – он многократно в той или иной степени воплощался в реальности, но его повсюду разрушали националистические амбиции, для которых невыносим ни один непокорившийся чужак.

Большего авторитета, к слову сказать, национальным меньшинствам легче достичь в более "отсталой" империи, где на продвинутые малые народы взирают со смесью раздражения и почтения, чем в "передовой" цивилизации, взирающей

на новичков свысока. Империи, в отличие от наций, стремящихся замкнуться в себе, всегда были едва ли не единственным средством вовлечь народы в общее историческое дело. В тех случаях, разумеется, когда имперская власть служила величию и бессмертию имперского целого, а не националистическим химерам. Немцы в царской империи, евреи в ранней советской сделали более чем достаточно и для государства, и для самоутверждения — и продолжали бы служить тому и другому верой и правдой, если бы Сталин не принялся превращать империю в национальное государство. Конечно, его можно понять: Израиль "изменил" ему с Америкой, какая-то часть евреев "изменила" с Израилем, и вообще всегда есть соблазн ставить на самую сильную и надежную лошадь — национальную. Но для империи это шаг к распаду, а для мира шаг к войне.

Однако лично я не только поэтому остаюсь верным имперскому духу! Меня по-прежнему чаруют имена Шяуляй (непременно через "я"), Каунас, Варена, Друскининкай... Сердце сжимается совсем как в эпоху исторического материализма, когда я мысленно прогуливаюсь по дворикам Вильнюсского университета или на цыпочках, чтоб не спугнуть, приближаюсь к костелу Святой Анны, а русификация мне и тогда показалась бы бредом: меня пленял именно латинский алфавит, и назвать волшебную аллею Лайсвес аллеей Свободы для меня было бы верхом кретинизма. А беды, которые Советский Союз принес в любимую Летуву, представлялись мне (да и представляются) одной общей бедой, в которую ввергло себя впавшее в безумие человечество, — никто, например, не напоминает литовцам (и правильно!) о захвате Мемеля-Клайпеды и о запрете там немецких партий: зачем напоминать выздоровевшему человеку, какие безобразия он творил в состоянии психоза? С нежностью и печалью я вспоминаю и Алма-Ату, и Тбилиси, и Самарканд, и Киев, но все-таки я не настолько безумен, чтобы хоть на мгновение помыслить о земном воплощении своей небесной империи, — земной мир живет другими сказками, требующими ненависти и крови. Но вдруг мой постимперский синдром каким-то чудом охладит эту ненависть хоть на миллионную долю градуса?..

* * *

Я не сумел заставить себя полюбить поэзию Чеслава Милоша — очень уж он рассудочен, повествователен, сдержан, а когда художнику слишком хорошо удается сдержанность, начинает нарастать подозрение, что ему и сдерживать нечего. Не говоря уже о том, что верлибр и вообще лишает поэзию музыки. Заслуга писателя тем выше, чем меньше он обязан материалу, а у Милоша сильнее всего получается там, где речь заходит о событиях, в любом изложении производящих сильное впечатление. Впрочем, о чем, прозаик, ты хлопочешь? Суди, дружок, не свыше сапога. Лучше возьмись за "Азбуку" — од-

ну из последних книг нобелевского лауреата (СПб., 2014). Представьте, что мемуарист, включенный в историю не менее мощно, чем Эренбург или Герцен, написал свои "Люди, годы, былое и думы" в виде словаря, расположив в алфавитном порядке людей, которых он знал, события, участником или современником которых он был, предметы или даже науки, пробудившие в нем серьезные мысли.

"**Америка.** Какое великолепие! Какая нищета! Какая человечность! Какое бесчеловечие! Какая взаимная доброжелательность! Какое одиночество! Какая преданность идеалам! Какое лицемерие! Какое торжество совести! Какое двуличие! Америка противоположностей может (хотя не обязательно должна) открыться перед успешными иммигрантами. Не достигшие успеха будут видеть лишь ее жестокость. Мне повезло, однако я всегда старался помнить, что обязан этим счастливой звезде, а не себе, что совсем рядом находятся целые районы, населенные несчастливцами. Скажу даже больше: мысль об их тяжком труде и несбывшихся надеждах, а также о гигантской системе тюрем, в которых держат ненужных людей, настраивала меня скептически по отношению к декорациям, то есть к аккуратным домикам среди зелени предместий".

Когда-то Алексис де Токвиль предрекал, что двум новым гигантам — России и Америке предстоит сделаться владыками мира, но Милошу довелось увидеть американское торжество. "В этом столетии 'зверь, выходящий из моря', поверг всех своих противников и соперников. Самым серьезным противником была советская Россия, ибо в столкновении с ней речь шла не только о военной силе, но и о модели человека". Хорошо, что это видят хотя бы поэты: борьба народов — прежде всего состязание грез, состязание воодушевляющих сказок. "Попытка создать 'нового человека' на основе утопических принципов была поистине титанической, и те, кто ex post недооценивают ее, видимо, не понимают, какова была ставка в этой игре. Победил 'старый человек', и теперь при помощи СМИ он навязывает свой образ жизни всей планете. Оглядываясь назад, следует усматривать причины советского поражения в сфере культуры. Расходуя астрономические суммы на пропаганду, Россия так и не сумела никого убедить в превосходстве своей модели — даже в покоренных странах Европы, которые воспринимали эти попытки издевательски, видя в них неуклюжий маскарад варваров".

Социальное, как всегда, уступило экзистенциальному — национальному и цивилизационному, ибо цивилизация тоже порождается уверенностью какой-то группы народов в совместной избранности, а в позднем Советском Союзе даже его лидеры уже не верили в собственную сказку и пытались состязаться в заведомо проигрышных критериях противника, в уровне и разнообразии потребления, опираясь уже не на интернациональный (имперский), но национальный принцип, требуя невоз-

можного признания верховенства Старшего Брата.

Победа "старого человека" означала и победу национальных государств над попытками формировать наднациональные "исторические общности", которые теоретически могли бы составить новую грезу, способную успешно конкурировать с националистической. Даже советская демагогия что-то такое пыталась нащупать: "новая историческая общность", "братские народы"... Однако эта попытка была провальной, во-первых, из-за обещания земного рая, в который никто не верил, а во-вторых, из-за лидерства России, которого за пределами военной сферы никто не признавал. Империи же и в лучшие времена не ставили перед собой экзистенциальных задач; самое большее, они открывали возможности самореализации одаренным и энергичным "инородцам" и не позволяли этносам резать друг друга. И этого было едва ли не достаточно, поскольку экзистенциальную защиту осуществляла религия. Но сегодня, когда влияние религии почти декоративно, экзистенциальную защиту населения вынуждено брать на себя государство, ибо в современной Европе государство осталось единственным институтом, целенаправленно осуществляющим культурную преемственность, служащую суррогатом бессмертия.

Националисты правы, пытаясь задействовать государство в каких-то экзистенциальных целях, однако своим требованием национальной монополии они ввергают мир в вечный бой, из которого уже нет выхода, – разве что какое-то "окончательное решение" для всех народов, кроме одного (интересно, во что при этом превратился бы он сам?). Зато, по крайней мере теоретически, **выходом могли бы сделаться международные союзы, заключаемые не ради военных или экономических, но ради экзистенциальных целей.**

Разумеется, серьезные люди, то есть новые викторианцы, еще менее в состоянии осознать необходимость таких союзов, нежели викторианцы прежние, но, может быть, есть надежда на творян, для кого работа на вечность не высокопарная абстракция, а будничный хлеб?

"Я сознаю, что если бы остался во Франции, то не получил бы в 1978 году Нейштадтской, а затем и Нобелевской премии", – признается Милош (так вот где куются "независимые" премии – к вопросу о равенстве сильных и слабых), но кое-где у него все равно прорывается обида за славянство, за "огромные массы иммигрантов из славянских стран – словенцев, словаков, поляков, чехов, хорватов, сербов, украинцев". Сколько славянина ни корми, он будет помнить "принятые в двадцатые годы законы, ограничивающие число виз для стран второго сорта, то есть восточно- и южноевропейских". "Учитывая высокий процент славянских переселенцев, их незначительное присутствие в высокой культуре заставляет задуматься. Пожалуй, главной причиной было, как правило, низкое общественное положение семей: детей рано отправ-

ляли на заработки, а если уж посылали учиться, то избегали гуманитарных направлений. Кроме того, эти белые негры пользовались своим цветом кожи и часто меняли фамилии на англо-саксонские по звучанию, поэтому до их происхождения уже трудно докопаться". Что в очередной раз доказывает, что для сохранения национальной культуры выгоднее соседство культурно чуждого народа, присоединение к которому не представляет экзистенциального соблазна: даже делая карьеру среди "варваров", выходец из "избранного" народа в глубине души продолжает смотреть на него свысока. Другое дело, пребывание среди народа, чье превосходство и в глубине души не вызывает сомнений — тут ассимиляция практически неизбежна, если чужаки еще и не выделяются среди хозяев антропологически.

"Когда рабочие из Детройта узнали, что поляк получил Нобелевскую премию, они произнесли фразу, заключавшую в себе суть их горькой мудрости: 'Значит, он в два раза лучше других'. По своему опыту общения с заводскими мастерами они знали, что лишь удвоенные труд и сноровка могут компенсировать нежелательное происхождение". Здесь, однако, народная мудрость не возвысилась до понимания тонкостей национальной политики: умные владыки мира всегда демонстративно поощряют отдельных любимчиков из дискриминируемого меньшинства, постоянно кишащего недовольными, чтобы лишить козырей тех смутьянов, кто станет призывать их к открытому протесту. Правда, сам Милош вряд ли мог бы соблазнить своей карьерой кого-то, кроме кучки интеллектуалов, а более всего литераторов. Он был нужен, скорее, для формирования альтернативной истории польской литературы, и в этом, судя по всему, он свою роль сыграл. И роль, несомненно, положительную, хотя мне и неизвестно, какие "автохтонные" польские поэты были заглушены нобелевскими фанфарами.

Они даже и в душе самого Чеслава Милоша, сверх самых смелых его мечтаний обласканного Западом, не сумели заглушить национальную обиду на глупость Запада: "Признаться, я страдал этим польским комплексом, но, поскольку много лет жил во Франции и Америке, все же, скрипя зубами, вынужден был научиться сдерживать себя.

Объективная оценка этого феномена возможна, то есть можно влезть в шкуру западного человека и посмотреть на мир его глазами. Тогда выясняется: то, что мы называем глупостью, следствие иного опыта и иных интересов". Да, нам всегда представляется чем-то вроде слабоумия — или уж крайней подлостью, когда другие хотят жить не нашими, а собственными интересами. Тем более, не шкурными нашими, а высокими, национальными!

"И все же глупость Запада — не только наша, второсортных европейцев выдумка. Имя ей — ограниченное воображение. Они ограничивают свое воображение, прочерчи-

вая через середину Европы линию и убеждая себя, что не в их интересах заниматься малоизвестными народами, живущими к востоку от нее". Счастливчику Милошу такое отношение к Восточной Европе наверняка виднее, чем любому из нас, "варваров", вольно или невольно внушающих страх одними своими размерами, не говоря о тех десятилетиях, когда мы несли миру красную заразу. Правда, я уже давно не понимаю, что́ в противостоянии "двух систем" порождалось идеологией, а что геополитикой. Коммунистические грезы начали быстро оттесняться вечными задачами национального выживания, требовавшими сверхмобилизации не под теми, так под другими лозунгами: не уверен, что была возможна мирная политика среди военного психоза Тридцатилетней войны 1914–1945 (обойтись без особых зверств и подлостей удалось только тем, кто был для этого недостаточно силен). Альтернативой коммунистической воодушевляющей химере могла быть только националистическая, и вполне возможно, что Россия спасла от фашизма еще и себя самое — коричневую чуму излечила красной заразой.

Для национальной же гордости мучительнее всего попасть в число "пустых стран, не имеющих значения для прогресса цивилизации" — то есть не способных ни особенно помочь, ни особенно повредить. Только почему же Милошу кажется, что такое восприятие порождено ограниченностью воображения, а не "иным опытом", в котором эталонным европейцам от тех стран, за которые у поэта болит душа, и впрямь всегда было ни жарко ни холодно? "Исторические неудачники", — считая меня за своего, как о чем-то общеизвестном однажды обронил о славянах весьма просвещенный корреспондент одной из радиостанций, призванных нести цивилизацию в мир варваров, и, боюсь, всем обольщенным, но не обольстившим народам рано или поздно придется вслед за Милошем понять, что так называемый цивилизационный выбор невозможно сделать в одностороннем порядке: даже формальные корочки члена престижного клуба не гарантируют того, что ты и впрямь принят в него как равный. Больше века назад подобную неполноценность в европейском бомонде ощутили евреи — тогда-то и возник светский сионизм, вознамерившийся создать собственный клуб. Подозреваю, что когда-нибудь этого же пожелают и народы Восточной Европы. И если додумаются и решатся, попытаются создать какую-то мирную версию Варшавского договора.

Конечно, без России — иначе это немедленно будет воспринято попыткой восстановить ее сферу влияния, тогда как этот договор, напротив, должен защитить слабых от культурного поглощения сильными, которое вполне возможно и при наличии формальной независимости. Ведь не только о силовом, но, что гораздо важнее, о культурном равенстве сильных и слабых сегодня не

может быть и речи: достаточно посмотреть, в какой пропорции славянские литературы представлены на англосаксонском рынке, и наоборот. Можно, конечно, предположить, что братья-славяне недостаточно хорошо пишут и проигрывают в честной конкуренции, но ведь они проигрывают и в силовой конкуренции, однако это не считается достаточной причиной для силового поглощения. Национальная литература это зеркало, в котором народ видит себя перед лицом вечности, и если это зеркало вытеснено пусть гораздо более качественным, но таким, в котором народ себя просто не находит...

Это серьезный шаг к его реальному растворению.

Ну а в самом массовом из искусств — в кинематографе — дело обстоит еще более безнадежно. В нем, подозреваю, даже эталонные европейцы могут разглядеть себя не без усилий. А вот я и все мои друзья так когда-то обожали польское кино, литовских актеров, помню, ездили черт-те куда, чтобы посмотреть "Никто не хотел умирать" — до сих пор стоит перед глазами наивная деревянная фигурка Христа...

И такая нежность к литовскому народу меня охватывала, что даже и сейчас не отпускает.

Ничто так не сближает нации в единую цивилизацию, как наличие общей опасности. Варшавский договор был направлен против военной угрозы, которую никто не воспринимал как реальную, и потому он ощущался ненужной обузой даже в России, если говорить о наиболее "модернизированной", то есть вестернизированной части ее населения. Но сегодня у "второсортных европейцев" не может не нарастать ощущение исторической ущербности, для противостояния коему требуется не оружие, но прорыв в созидании чего-то **небывалого**. Страны, составляющие ядро европейской цивилизации, всегда будут смотреть на новичков свысока, как на своих учеников, покуда те лишь повторяют, пусть как угодно блестяще, их уже известные достижения. Именно поэтому странам "полупериферии" необходимы прорывы, способные удивлять мир, расширять его представления о человеческих возможностях. Для этого же необходимы объединенные усилия в научных, культурных и технических проектах, поднять которые поодиночке им не по силам.

Объединятся ли они на такую борьбу или так и будут "рано отправлять детей на заработки" в погоне за званием "нормальной европейской страны", то есть никому не интересной копии господствующего эталона? Поймут ли, что давно назрела острая нужда не в геополитических или экономических, но в **творческих** союзах, нацеленных на решение проблем **экзистенциальных**, обострение которых любое вино материального процветания превращает в уксус тоски и униженности. Не сумев утвердиться на творческом поприще, малые нации обречены служить чьими-то сателлитами или яблоками раздора, а чаще и тем и другим.

Невоспитанные же люди могут выразиться совсем грубо: шестерками или подстрекателями. Сделаться субъектами истории малые народы могут исключительно на творческом поприще. Отказавшись или предельно ослабив свое участие в силовой грызне даже в мечтах и сэкономив этим массу сил, средств и грез, они и в самом деле могут предложить миру новую модель государственного бытия, в котором главная роль отведена не оружию, а человеческому гению; они и впрямь могут стать своего рода коллективными Афинами под боком у наций-гигантов, обреченных служить силовому равновесию.

Вергилиевские римляне и не претендовали на первенство в делах искусства и науки: "Смогут другие создать изваянья живые из бронзы, / Или обличье мужей повторить во мраморе лучше, / Тяжбы лучше вести и движенья неба искусней, / Вычислят иль назовут восходящие звезды, — не спорю". Вот этим и могут заняться малые народы на том единственном поприще, на котором нет слабых: единственный гений, какой-нибудь Нильс Бор, даже будучи евреем-полукровкой может превратить маленькую Данию в великую научную державу. Вкладывать средства и мечты не в вооружение, но в элитарные школы, академии и университеты, а также во всевозможные научные и культурные проекты, в которых талантливые люди могут реализовывать свои дарования, — их успехи создадут неизмеримо более прочную экзистенциальную защиту, чем любые чужие ракеты, которые от чувства собственной малости защитить все равно не могут.

Шум, гром и наглость военных и экономических союзов пока что заглушают необходимость союзов экзистенциальных, творческих: все норовят примазаться к сильным, забывая, что сильные нуждаются только в прислуге. Однако почему бы не помечтать о союзах слабых против сильных? Вернее, союзов тех, кто слаб на земле, но вполне способен побороться за место в вечности?

Я понимаю, что, покуда миром правят серьезные люди, ведущие нас от катастрофы к катастрофе, шансов у творческих межгосударственных союзов практически нет, но почему бы не помечтать? Мечты украшают жизнь, если даже из них ничего не получается. Но хоть что-то обычно все-таки получается. А как говорил старик Конфуций, лучше зажечь маленькую свечку, чем всю жизнь проклинать темноту.

Дороти Паркер
Рассказы и афоризмы

Перевод с английского Александра Авербуха

Юная дама в зеленом кружеве

На многолюдной вечеринке молодой человек в наимоднейшем смокинге пересек комнату и остановился перед юной дамой в зеленом кружевном платье и, возможно, в жемчугах. Был он, как вы бы сказали, с воображением, целеустремленный, обладал приятной склонностью к новшествам, ибо подобный наряд сам собой ни у кого не появится. Его надо подобрать, а для этого нужна работа мысли и время, да к тому же и определенная уверенность в себе. Особенности характера молодого человека по одежде определялись гораздо яснее, чем по ладони. Смотревшие в разные стороны лацканы смокинга указывали на эксцентричность, сдвоенная шеренга пуговиц свидетельствовала об уравновешенности, сонная синь весенней полуночи — цвет материи — говорила о глубине чувств. Лицо над смокингом, опрятное и худощавое, в описываемый момент выражение имело умоляющее.

— Добрый вечер, — сказал молодой человек. — Я, по крайней мере, прошу прощения. Может, позволите, по крайней мере, рядом с вами присесть?

— Но конечно, — сказала молодая женщина, ибо лишь недавно вернулась из Франции. — Но разумеется.

Бледная и томная, она подвинулась, освободив ему рядом с собой часть диванчика, куда он не без труда поместился. Взгляд его был прикован к ее лицу.

— Знаете, ужасно мило с вашей стороны мне позволить, — сказал он. — То есть я хочу сказать, я боялся, вы не позволите.

— Но нет! — сказала она.

— Видите ли, — сказал он, — смотрю на вас весь вечер. По крайней мере, не могу оторваться. Честно. Едва вас увидел,

© Dorothy Parker, 1939–1967
© Александр Авербух. Перевод, 2016

хотел просить Мардж меня вам представить, но она так занята напитками и всем прочим, что к ней не протолкнешься. А потом я увидел, как вы сели здесь одна, и вот набирался храбрости подойти и заговорить. Я подумал, может, вы чем-то расстроены или еще что-нибудь, по крайней мере. Иду и думаю: "Такая милая и красивая, сразу меня отошьет". Мне показалось, вы чем-то огорчены или что-то в этом роде, а тут еще я без представления.

— O non[1], — сказала она. — С чего вы взяли? Я и не думала расстраиваться. Как говорят, знаете ли, за границей, крыша и есть представление.

— Прошу прощения, не понял, — сказал он.

— Так за границей говорят, — сказала она. — Ну, в Париже и других городах. Просто идете на вечеринку, и ее хозяин никого никому не представляет. Все понимают, что можно разговаривать с кем угодно, поскольку собрались друзья и друзья друзей. Comprenez-vous?[2] О, простите. Сорвалось. Надо мне перестать говорить по-французски. Только так это тяжело, ведь привыкаешь на нем тараторить. Я хочу сказать... понимаете, что я хочу сказать? В общем, я уж и забыла совсем, что на вечеринках людей друг другу представляют.

— Что ж, я очень рад, что вы не расстроены, — сказал он. — По крайней мере, для меня это замечательно. Только, может быть, желаете побыть здесь в одиночестве?

— O non, non, non, non, non, — сказала она. — Да нет же, Боже мой. Я просто сидела, всех разглядывала. С самого возвращения у меня такое чувство, что я тут ни души не знаю. Но так интересно просто сидеть, разглядывать всех, одежду и прочее. Такое чувство, будто с луны свалилась. Ну, вы же знаете, как это бывает после возвращения из-за границы, не правда ли?

— Никогда не бывал за границей, — сказал он.

— О Боже! — сказала она. — О, là-là-là![3] Неужели? Ну, слушайте, вам обязательно надо съездить, как только представится возможность, в первую же минуту. Будете в восторге. Совершенно точно, я это по вам вижу, будете просто без ума.

— И долго вы там были?

— В Париже больше трех недель, — сказала она.

— Вот в Париж бы я в первую очередь съездил, — сказал он. — Здорово, наверно.

1. Нет (*франц.*). (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2. Понимаете? (*франц.*)
3. Вот так раз! (*франц.*)

— О, не говорите! — сказала она. — Меня так туда тянет, что просто свет не мил. О Paree, Paree, ma chère, Paree[1]. Просто чувствую — это мой город. Честно говоря, даже не знаю, как жить без него. Прямо сию бы минуту туда вернулась.

— Э, слушайте, не говорите так, — сказал он. — Вы нам тут нужны. По крайней мере, будьте добры, не уезжайте еще некоторое время. Мы же с вами только познакомились.

— О, как мило с вашей стороны, — сказала она. — Боже мой, американские мужчины так редко умеют разговаривать с дамами. Мне кажется, они все слишком заняты или что-то в этом роде. Здесь все так спешат, ни у кого ни на что нет времени, одни только деньги, деньги, деньги. Что же, c'est ça[2], я полагаю.

— Мы бы и для другого время нашли, — сказал он. — Можно было бы повеселиться. Тут в Нью-Йорке, по крайней мере, развлечений достаточно.

— Ах, этот старый Нью-Йорк! — сказала она. — Не могу представить, что когда-нибудь к нему привыкну. Делать здесь нечего. А в Париже все так живописно и так далее, грустить нет времени ни секунды. И все эти прелестные местечки, куда можно пойти и выпить, как только захочется. О, Париж удивителен!

— Я вам здесь сколько угодно прелестных местечек покажу — тоже можно зайти выпить, — сказал он. — За десять минут в любое могу доставить.

— Ну, это будет, не как в Париже, — сказала она. — О, всякий раз, как о нем подумаю, так сразу становится terriblement triste[3]. Вот черт! Ну опять. Да когда ж я запомню, что пора перестать?!

— Так, послушайте, — сказал он, — может, принести вам выпить сейчас? Вы же, наверно, еще совсем ничего... Чего бы вам хотелось?

— O mon Dieu[4], ну, не знаю, — сказала она, — я так привыкла к шампанскому, что просто... А что тут есть? Что тут вообще пьют?

— Ну, скотч с джином, — сказал он. — И потом в столовой хлебная водка должна быть, так мне кажется. По крайней мере, может быть.

1. О, Пари, Пари, моя дорогая, Пари (*франц.*) — героиня на французский лад произносит "Париж".
2. Правильно (*франц.*).
3. Ужасно грустно (*франц.*).
4. Бог мой! (*франц.*)

– До чего забавно! – сказала она. – Забываешь об этих ужасных вещах. И чего только люди не пьют! Вот в Риме... Давайте джину.

– С имбирным элем? – спросил он.

– Quel horreur![1] – сказала она. – Нет, просто джину, так я думаю, – как это у вас говорится? – чистого.

– Сию минутку, – сказал он, ушел, быстро вернулся с двумя наполненными стопками в руках и одну осторожно поднес ей.

– Merci mille fois[2], – сказала она. – О черт меня подери! То есть спасибо, я хотела сказать.

Молодой человек снова сел рядом, он пил, но смотрел не на стопку, которую держал в руке, а на юную даму.

– J'ai soif[3], – сказал она. – Mon Dieu. Надеюсь, вас моя брань не ужасает. Я так к ней привыкла, что даже не замечаю, что говорю. А по-французски-то... они, знаете ли, об этом вообще не думают. Все так ругаются, что это даже и на ругань не похоже. Уф. Бог ты мой, крепкая штука.

– В самый раз, – сказал он. – У Мардж хороший поставщик.

– Мардж? – сказала она. – Хороший поставщик?

– По крайней мере, пойло не разбавлено.

– Пойло? – сказала она. – Не разбавлено?

– У нее хороший бутлегер, по крайней мере, – сказал он. – Не очень удивлюсь, если прямо с корабля.

– О, пожалуйста, не надо об этих кораблях! – сказала она. – Как услышу о них, так в Париж хочется, просто беда. Сразу начинает хотеться прямо на корабль.

– Ах, оставьте! – сказал он. – Дайте мне ничтожный шанс. Господи, подумать только, а ведь я едва не пропустил эту вечеринку. Честно говорю, сначала не хотел идти. А пришел, и в ту же минуту, как увидел вас, сразу понял, что никогда еще в жизни не поступил вернее. По крайней мере, увидел, как вы там сидите, это платье и все такое.... Прямо обалдел, вот и все.

– Что, это платье? – сказала она. – Да оно старо как мир. Купила еще до отъезда за границу. Сегодня как бы не хотелось надевать мои французские туалеты, потому что... ну, разумеется, там-то ими никого не удивишь, но, я подумала, может, здесь, в Нью-Йорке, местные жители сочтут их слишком

1. Какой ужас! (*франц.*)
2. Тысячу раз спасибо (*франц.*).
3. У меня жажда (*франц.*).

рискованными. Ну сами знаете, каковы парижские наряды. Они такие французские.

— Хотелось бы взглянуть на вас в них, — сказал он. — Господи! Да я бы... Слушайте, у вас уж ничего не осталось. Позвольте вам услужить. И не шевелитесь, ладно?

Он снова ушел и вернулся, и снова со стопками, полными бесцветной жидкостью, и снова стал смотреть на юную даму.

— Ну, — сказала она. — À votre santé[1]. Бог ты мой, как бы мне хотелось, чтобы не проходило. Я хотела сказать — везение.

— Я это понял, — сказал он, — как только вас увидел. Хотел бы я — по крайней мере, хотел бы я отсюда сбежать с вами куда-нибудь. Мардж говорит, сейчас ковры снова скатают и будут танцевать. Все захотят танцевать с вами, мне тогда и надеяться не на что.

— О, я не хочу танцевать, — сказала она. — Мужчины-американцы так плохо танцуют, почти никто не умеет. Как бы то ни было, не хочу заводить много знакомств. Ужасно тяжело с ними говорить. С самого возвращения не могу притворяться: не понимаю, что они толкуют. Наверно, думают, их жаргон забавен, но я этого не нахожу.

— Знаете, что можно сделать? — сказал он. — Если бы вы пожелали, по крайней мере. Можно дождаться начала танцев и улизнуть. И заняться городом. Что на это скажете, по крайней мере?

— А, знаете, это могло бы быть забавно, — сказала она. — Я бы с удовольствием посмотрела эти ваши новые маленькие bistros – как это у вас называется? — ну, вы же понимаете, о чем я... Где незаконно торгуют спиртным. Говорят, некоторые действительно чрезвычайно интересны. Эта штука, конечно, крепка, так я полагаю, но мне, кажется, от нее не тепло — не холодно. Так и должно быть, потому что я ведь привыкла к этим замечательным французским винам, все остальное для меня непривычно.

— Позвольте принести вам еще? — сказал он.

— Что ж, — сказала она, — разве что самую малость. Каждый должен делать то же, что и другие, как вы считаете?

— Повторим? — сказал он. — Чистый джин?

— S'il vous plaît[2], — сказала она. — Но да.

— Женщина, — сказал он, — ну, вы сильны! Ну, мы и повеселимся!

1. За ваше здоровье (*франц.*).
2. Пожалуйста (*франц.*).

В третий раз он ушел, и вернулся, и в третий раз пил, не сводя с нее глаз.

— Ce n'est pas mal[1], - сказала она, — pas du tout[2]. Есть у них одно местечко на Boulevards[3] — это такие широкие проспекты, — там тоже подают своего рода ликерчик, на вкус почти в точности, как этот. Бог ты мой, хотела бы я там сейчас оказаться.

— О нет, зачем же? — сказал он. — Ну ничего, скоро вам, в любом случае, расхочется. Есть у нас тут одно местечко на Пятьдесят второй улице, вот я вас туда для начала доставлю. Слушайте, как начнут танцевать... берите пальто или что там у вас, по крайней мере, и встретимся в прихожей. Что на это скажете? Прощаться с хозяйкой нет никакого смысла. Мардж ни за что не заметит. Могу вам показать два-три таких места, что сразу Париж позабудете.

— О, не говорите так, — сказала она, — пожалуйста. Разве смогу я когда-нибудь позабыть мой Париж! Вам просто не понять, что́ он для меня значит. Как услышу "Париж", хочется рыдать и рыдать.

— Можете и порыдать, — сказал он, — по крайней мере, у меня на плече. Оно ждет вас. Ну, может, начнем, крошка? Ничего, если буду звать вас "крошка"? Сходим, пропустим по паре рюмочек. Как там у нас дела с джином? Готово? Вот молодец, девочка. Как насчет того, чтобы отправиться сейчас же и как следует надраться?

— Но хорошо, — сказала молодая дама в зеленом кружевном платье. И оба направились в переднюю.

Нью-Йоркер, 24 сентября, 1932 года

Ничего такого не делал

Бледный молодой человек осторожно опустился в низкое кресло, склонил набок голову и прикоснулся виском и щекой к прохладной глянцевитой обивке.

— О Господи! — сказал он. — О Господи, Господи, Господи!

Ясноглазая девушка, прямо сидевшая на краешке кушетки, ласково ему улыбнулась.

— Нехорошо тебе? — сказала она, вся светясь.

1. Неплохо (*франц.*).
2. Ничуть (*франц.*).
3. Бульварах (*франц.*).

— Да нет, прекрасно, — сказал он. — Изумительно. Знаешь, во сколько сегодня встал? Ровно в четыре дня. Все пытался проснуться, но только приподниму голову с подушки — откатывается под кровать. Та, что сейчас на мне, — не моя. Эта, кажется, раньше принадлежала Уолту Уитмену. О Господи, Господи, Господи!

— Может, выпить? — сказала она. — Полегчает.

— Шерсть мастифа, который меня укусил? — сказал он. — О нет-нет, покорно благодарю. Пожалуйста, не надо об этом. Все. С выпивкой навек покончено. Взгляни на руку — тверда, как колибри над цветком. Что я натворил? Что-нибудь ужасное?

— О Боже, — сказала она. — Вчера все изрядно набрались. А ты — нет, ничего такого не делал.

— Ага, — сказал он. — Держался, должно быть, как денди. Что, все разобиделись?

— Да нет, Бог ты мой, — сказала она. — Сочли тебя ужасно забавным. Джим Пирсон за ужином, разумеется, на минутку надулся. Но его как бы удержали на стуле и успокоили. За другими столами вообще вряд ли что-либо заметили. Так что никто не видел.

— Он что, врезать мне хотел? — спросил он. — О Господи. Что я ему такого сделал?

— Да ничего ты ему не сделал, — сказала она. — Ты-то как раз вел себя вполне прилично. Но ты же знаешь, как Джим дуреет, когда у него на глазах слишком увиваются за Элинор.

— А я что, приударил за Элинор? — поинтересовался он. — Правда, что ль?

— Да нет, конечно, — сказала она. — Дурачился, только и всего. Ей это казалось ужасно забавно. Веселилась от души. Только разок немного огорчилась — ты ей сок из моллюсков на спину вылил.

— Боже, — сказал он. — Сок из моллюсков на такую спину! Каждый позвонок — маленький Кабо[1]. Боже милостивый! Что же мне делать?

— Да не переживай из-за нее, не беда, — сказала она. — Пошли ей цветочки или что-нибудь такое. Не волнуйся, все это пустяки.

— И в самом деле, что волноваться?! — сказал он. — Я беззаботен, как птичка. Все нормально. О Господи, Господи. Это все или за ужином еще что-то было?

1. Скорее всего, Кабо — фамилия, которую носили представители известной в Бостоне семьи богачей; здесь намек на высокое социальное положение Элинор.

— Ты вел себя прилично, — сказала она. — Нечего переживать. Понравился всем безумно. Метрдотель, правда, немного тревожился — ты пел не переставая. Впрочем, он на самом деле не возражал. Опасался только, что из-за такого шума заведение, пожалуй, снова закроют. Но самого-то его пение нисколько не беспокоило. Мне кажется, он даже рад был, что тебе так весело. Ну да, ты пел примерно час. Нельзя сказать, чтобы оглушительно. Вовсе нет.

— Так я пел, — сказал он. — Доставил публике удовольствие. Пел, значит.

— Не помнишь? — сказала она. — Одну песню за другой. Собравшиеся слушали. Всем нравилось. Правда, ты все порывался спеть о каких-то стрелках, тебя урезонивали, но ты начинал снова и снова. Был великолепен. Пытались заткнуть тебя хотя б на минуту, чтобы ты чего-нибудь поел, но ты и слышать о еде не хотел. Да, повеселил ты нас.

— Я ничего не ел за ужином? — сказал он.

— Ни крошки, — сказала она. — Официант тебе что-то предлагает, а ты ему сразу обратно, потому что, как ты объяснял, он — твой давно потерянный брат, вас цыгане из табора подменили еще в колыбельке, так что все, что теперь есть у тебя, — его. До того дошло, что он уж рычал на тебя.

— Точно, — сказал он. — Всех потешал. Выступал любимцем общества. А что потом, после ошеломительного успеха с официантом?

— Да ничего особенного, — сказала она. — Невзлюбил ты одного седовласого джентльмена, тот сидел в другом конце зала. Не понравился тебе его галстук, и ты решил ему об этом сказать. Но тебя успели вывести, пока он не взбесился.

— О, вывели! — сказал он. — Я, что же, шел?

— Шел! Конечно, шел, — сказала она. — Ты был совершенно как обычно. Но на тротуаре попалось обледеневшее место, так ты там сел, ужасно треснулся, бедняжка. Но, Бог ты мой, такое с каждым могло случиться.

— Это точно, — сказал он. — С Луизой Олкотт[1], да и вообще с кем угодно. Так, я упал на тротуар. Теперь понятно, что у меня с... Да. Понимаю. А потом что? Надеюсь, это ничего, что я расспрашиваю?

— О, Питер, ну, что ты! — сказала она. — Неужели не помнишь, что было после? Ни за что не поверю. Мне показалось, во время ужина ты держался, может быть, немного скованно,

1. Луиза Мэй Олкотт (1832—1888) — американская писательница, прославившаяся изданным в 1868 г. романом “Маленькие женщины”.

хотя было видно, что тебе очень весело. Но после падения стал такой серьезный – таким я тебя раньше не знала. Сказал мне, что тебя, настоящего, я еще не видела. Неужели не помнишь? О, Питер, я просто не вынесу, если не вспомнишь эту нашу с тобой долгую поездку в такси. Уж ты, пожалуйста, вспомни. Помнишь? Если не вспомнишь, меня это просто убьет.

– О да, – сказал он. – Ехали в такси. А, да, конечно. Довольно долго ехали, да?

– Объехали раз вокруг парка, потом еще и еще, – сказала она. – Деревья так и сияли в лунном свете. У тебя и в самом деле есть душа, признался ты мне, раньше ты этого не сознавал.

– Да, – сказал он. – Такое я говорил. Это был я.

– Такие чудесные слова говорил, – сказала она. – А я ведь все это время не знала, что ты ко мне чувствуешь. И не смела показать, какие чувства испытываю к тебе. И вот вчера – о, Питер, дорогой, по-моему, эта поездка в такси стала самым важным событием в нашей с тобой жизни.

– Да, – сказал он. – Наверно, стала.

– И мы будем так счастливы, – сказала она. – О, так хочется всем рассказать! Но не знаю, – может, будет лучше оставить это пока между нами?

– Да, так, пожалуй, лучше, – сказал он.

– Как чудесно! Правда? – сказала она.

– Да, – сказал он. – Потрясающе.

– Чудесно! – сказала она.

– Послушай, – сказал он. – Я, пожалуй, выпью. Не возражаешь? В медицинских целях, понимаешь? Завязал на всю оставшуюся жизнь, так помоги мне. Чувствую, приближается полный упадок сил.

– Тогда выпивка – на пользу, – сказала она. – Бедный мальчик, такая досада, что тебе нехорошо. Сделаю виски с содовой.

– Честно, – сказал он, – не понимаю, как ты еще со мной разговариваешь после вчерашнего. Надо, пожалуй, уйти в какой-нибудь тибетский монастырь.

– Ненормальный! – сказала она. – Как будто я тебя куда-нибудь отпущу! И хватит об этом. Вчера все было чудесно.

Она вскочила с кушетки, мимоходом поцеловала его в лоб и выбежала из комнаты. Бледный молодой человек посмотрел ей вслед, долго и медленно качал головой, потом закрыл лицо влажными трясущимися ладонями.

– О Господи, – сказал он. – О Господи, Господи, Господи.

Нью-Йоркер, 23 февраля, 1929 года

Афоризмы

Хотите знать, что Бог думает о деньгах, — посмотрите на тех, кому он их дает.

Поутру первым делом чищу зубы и затачиваю язык.

Не смотри на меня таким тоном.

Писать ненавижу, но очень приятно, когда все уже написано.

Люблю выпить мартини, самое большее — две рюмочки. После третьей — я под столом, после четвертой — под хозяином дома.

Лекарство от скуки — любопытство. От любопытства же лекарства нет.

Мне безразлично, что обо мне пишут, покуда это правда.

Мужчина должен быть красив, беспощаден и туп.

Она говорит на восемнадцати языках — и ни на одном не может сказать "нет".

Возьми меня, или покинь меня, или, как это обычно бывает, и то и другое.

Если носить достаточно короткую юбку, хороший жених придет сам.

Чем слаще яблоко, тем темнее сердцевинка. Поскребите любовника и обнаружите врага.

Краткость — душа нижнего белья.

Два самых прекрасных слова в английском языке — "чек прилагается".

Любовь подобна капле ртути на ладони. Не сжимайте кулак, и она останется на месте. Сожмите — и она ускользнет.

Заботьтесь о роскошествах, а нужда позаботится о себе сама.

Дело не в заработной плате. Но должно хватать, чтобы тело и душа были порознь.

Деньгами здоровья не купишь, но я бы согласилась на усыпанное брильянтами кресло-каталку.

Так мне и надо: держала все свои яйца в одном ублюдке.

Я что, похожа на человека, который может свергнуть правительство?!

Марина Ефимова

Дороти Паркер

Robert Gottlieb *Brilliant, Troubled Dorothy Parker* // New York Review of Books. 4/7/2016

Американскую писательницу Дороти Паркер строго воспитывали в семье: нельзя было перечить взрослым, шутить над ними или отпускать язвительные замечания. И Дороти научилась бормотать ("бормотанье – лучший друг девушек", – говорила она). Когда она стала театральным критиком в нью-йоркском журнале "Vanity Fair" и они с коллегами собирались на ланчи за круглым столом в ресторанчике "Алгонквин" на 44-стрит, Дороти не вступала в общий разговор, а бормотала свои реплики – так, что слышно было только соседу. И весь стол кричал: "Что она сказала?" Эти (ставшие легендарными) ланчи, на которые собирались все нью-йоркские литературные знаменитости, описал (среди прочих авторов) биограф Джон Китс в книге "Жизнь и времена Дороти Паркер". Приведу отрывок:

> Люди боялись отойти в уборную – чтобы не пропустить остро́ту Дороти или боясь, что вслед им будет сказано что-нибудь вроде: "Хелен – чудо! И как образованна! Владеет восемнадцатью языками, и ни на одном не знает слова 'нет'". Про новую актрису: "Талантлива, и диапазон! – от А до Б". Про даму, вслух объявившую, что она пошла в уборную, Дороти пробормотала: "Ей просто надо было позвонить, но она постеснялась сказать".

Совместно с радио "Свобода".

Статью "Блистательная, беспокойная Дороти Паркер" в апрельском номере "Нью-йоркского книжного обозрения" ее автор – редактор издательства "Саймон и Шустер" Роберт Готтлиб – написал к выходу очередных переизданий писательницы. Литературное наследие Дороти Паркер невелико: томик ироничных стихов, томик ядовитых и блистательных критических эссе и томик рассказов. Среди них: "Крупная блондинка" (признанный критиками самым значительным), душераздирающие рассказы "Я живу твоими визитами" и "Телефонный звонок" (незабываемо сыгранный в одноименном фильме актрисой Лив Ульман) и "Чудная увольнительная" – пронзительная история о любви и войне.

Фундаментальная статья Готтлиба демонстрирует прекрасное знание автором жизни и творчества Дороти Паркер, но также и заметное отсутствие любви к ее странному, единственному в своем роде, таланту. Статья начинается (и кончается) осуждением

преувеличенных похвал творчеству Паркер, на которые не скупились прежние биографы, сравнивавшие ее с Хемингуэем и Фолкнером:

Все эти сравнения — лестные преувеличения. Сама Паркер понимала горькую реальность своей судьбы. Что было бы, если бы ей достался талант Хемингуэя, если бы она не соблазнилась заработками сценариста в Голливуде, если бы написала роман, если бы не была алкоголиком?.. Дороти Паркер была слишком умна, чтобы поддаться ностальгии, но она знала, что не сумела использовать все свои потенциальные возможности.

Подход автора статьи напомнил мне рассуждения многих критиков о Сергее Довлатове, который тоже не написал романа, тоже пил и не дотянул до величия. Но какое дело нам, читателям, до таких рассуждений, если фразы обоих этих авторов, их шутки и истории мы помним наизусть; если их тексты растащены народом по фразам для ежедневного пользования и множество их выражений стало фольклором: у Довлатова — русским, у Паркер — американским.

В статье Готтлиба "Блистательная, беспокойная Дороти Паркер" подробно описаны жизнь и карьера писательницы, включая ее многочисленные неудачи:

В 1920 году Паркер уволили из журнала "Vanity Fair" по настоянию влиятельных продюсеров Бродвейских театров — за обидные рецензии. Все сотрудники были возмущены, а один даже сам уволился в знак протеста. Но Дороти сразу подхватил другой журнал — "Ainslee's". Кроме того, стихи и рассказы Дороти Паркер продолжали публиковать все, даже журнал "Vanity Fair", где ее предпочитали иметь автором, а не сотрудником. Но надо признать, что Паркер (критик справедливый, хоть и недобрый) оценила по достоинству все значительные театральные достижения своего времени.

Рецензии Дороти Паркер и правда были ядовитыми: "На этот спектакль, — писала она, — захватите с собой книгу (если у вас нет вязания)". Она была порождением Нью-Йорка, и "ревущие 20-е" иногда ревели ее тихим, ироничным голоском. Когда умер немногословный президент Калвин Кулидж, какой-то репортер забежал в редакцию и крикнул: "Сообщили, что Кулидж умер". И Дороти промурлыкала: "Интересно, как они заметили разницу?" Пикантную, миниатюрную, ироничную Дороти Паркер называли "нью-йоркской бэби" — сперва в любовном смысле, потом — символически. Готтлиб пишет:

Ее популярности, как можно догадаться, не мешали красота и сексапильность. Совсем юной она вышла замуж за милого, но мало интересного представителя американских аристократов — Эдвина Паркера. В 1917 году он поступил в армию, и она ездила за ним на военные базы, ждала его возвращения с фронта. Но он вернулся с войны морфинистом, и они вскоре разошлись. После этого у Дороти было множество любовных связей, все — катастрофические и все, позволявшие ей в прозе и стихах представлять себя

женщиной одинокой, с израненным сердцем и тоскующей душой.

Но — добавим — представлять себя с неизменной самоиронией. Даже в молитве, в рассказе "Телефонный звонок":

Господи! Сделай так, чтобы он мне позвонил. Да, я знаю, что это кощунство — обращаться к Тебе (!) с молитвой о телефонном звонке. Но как объяснить? Ты так белоснежен, так стар, Ты — в такой безопасности... Окружен ангелами... Никто не может схватить в руку Твое сердце и сжать.

Только в сорок лет Дороти Паркер улыбнулось счастье. Актер Алан Кемпбел встретил ее на вечеринке и не захотел расставаться. В статье "Блистательная, беспокойная Дороти Паркер" Готтлиб отзывается о Кэмпбеле довольно пренебрежительно, упоминает слухи о его гомосексуализме. Но читаем в книге Китса:

Дороти, наконец, нашла человека, в котором так нуждалась. Алан захотел взять на себя заботу о ней: он покупал и готовил еду, следил за оплатой счетов, устраивал развлечения, веселил ее, обожал ее. Он нашел для них обоих работу сценаристов в Голливуде, и за один сценарий (фильма "Рождение звезды") они были номинированы на "Оскар". Кончилось, наконец, ее плавание без руля и без ветрил. "Какой у вас молодой муж", — язвительно говорили ей ровесницы, и Дороти бормотала: "Да, когда он вырастет, я отдам его в военную школу".

Разумеется, жизнь с Дороти Паркер не могла быть безоблачной, они даже однажды развелись, а потом снова поженились. Но зимой 1963 года они были вместе, когда после очередной голливудской попойки уснули, наглотавшись снотворного, а утром она проснулась рядом с трупом. Алану было всего 58 лет. Дороти не могла простить себе, что спала, когда он умирал.

Последние четыре года жизни (она умерла в 1967-м) Дороти похоронила себя заживо — ее почти никто не видел. О ней настолько забыли, что в 1966 году кто-то устроил в Нью-Йорке "Вечер памяти Дороти Паркер", не зная, что она еще жива и живет в Ист-Сайде. В 1994 году, через четверть века после ее смерти, вышел художественный фильм о ней с Дженнифер Джейсон Ли в главной роли — "Дороти Паркер и порочный круг" (так она называла свое блистательное окружение во времена "Круглого стола" в ресторане "Алгонквин").

В американских учреждениях, где идет ремонт, вывешивают таблички "Извините нас за пыль" — "Excuse our dust". Дороти Паркер еще в молодости придумала надпись на своей будущей могиле: "Excuse my dust" — "Извините мой прах". В Нью-Йорке в 2005 году вывесили мемориальную доску с памятной надписью. К сожалению, авторы текста не были так восхитительно лаконичны и обошлись банальным описанием заслуг Дороти Паркер перед отечественной словесностью.

Александр Ливергант
Искусство или автомобили?

Британский десант в Ясной Поляне

Распорядительности и политкорректности Британского Совета можно позавидовать. Пять британских писателей, приехавших в сентябре этого года в Ясную Поляну на литературный семинар, проводившийся в рамках Года языка и литературы Великобритании и России, выбраны безупречно. Они представляют и разные жанры, и разные литературные и жизненные позиции, и самые разные — нередко контрастные — человеческие типы, и даже разные "нацменьшинства".

Лауреат премии журнала "Гранта" за 2003 год, которой награждают лучшего молодого писателя года, а также Дублинской литературной премии за роман "Широко открытый" ("Widely Open"), Никола Баркер в детстве и отрочестве жила в Южной Африке, тогда еще "апартеидной", в Англию переехала только пятнадцати лет и, по ее словам, до сих пор чувствует себя не более чем "почти англичанкой" — если слегка видоизменить название последнего романа ее коллеги Шарлотты Мендельсон.

Шарлотта Мендельсон, чей последний роман "Почти англичане" ("Almost English") в этом году уже опубликован по-русски в издательстве "Эксмо" и вошел в длинный список Букеровской премии 2015 года, а предыдущий "Когда мы были плохими" ("When We Were Bad") был признан книгой года сразу "Обсервером", "Гардиан", "Санди таймс", "Нью стейтсменом" и "Спектейтором", — происходит из семьи венгерских евреев, перебравшихся в Англию перед войной.

Санджив Сахота, один из финалистов Букеровской премии прошлого года, признанный в 2013 году все тем же журналом "Гранта" лучшим молодым писателем своего поколения, — сикх, уроженец Пакистана. Родился Сахота в графстве Дербишир, но его семья всего за несколько лет до его рождения эмигрировала в Англию, причем нелегально, из Пенджаба.

Романист, поэт и драматург Оуэн Ширз, чей поэтический сборник "Скиррид-хилл" ("Skirrid Hill") удостоился премии Сомерсета Моэма, а поэтическая драма "Розовый туман" ("Pink Mist"), вошедшая в десятку лучших пьес 2015 года по версии газеты "Гардиан", — медали Hay Medal for Poetry за 2014 год, — валлиец (хотя, как сам признается, валлийским, в отличие от родителей, почти совсем не владеет).

© Александр Ливергант, 2016

Луиза Уэлш, обладательница нескольких литературных премий, автор шести романов, биографии Кристофера Марло и антиутопической трилогии "Время чумы" (прямого следствия давнего увлечения писательницы Средневековьем, в особенности "черной смертью"), – шотландка, живет в Глазго. И, как шотландке и полагается, носит платья и свитера в крупную шотландскую клетку.

Несхожа и литературная поступь представителей "великолепной пятерки". "Цветная капуста" Николы Баркер – жизнеописание индийского мистика XIX века Рамакришны, которое, впрочем, своей фрагментарностью и экспериментальным характером прозы подрывает устои жанра литературной биографии, а заодно и исторического романа, в который, по меткому выражению критика Стюарта Келли, писательница "бросает литературную ручную гранату".

"Почти англичанка", венгерская еврейка (как и ее создательница) Марина Фаркаш из одноименного романа Шарлотты Мендельсон, пытается найти себя в чужеродном английском обществе, "полной англичанкой", однако, так и не становится. Кризис идентичности тяжело дается героине, читателю же этого трагифарса, в котором местечковый еврейский быт описан язвительно и тепло одновременно, доставляет немало приятных минут: Шарлотта Мендельсон умеет позабавить читателя в лучших традициях английской комедии положений.

В "Розовом тумане" Оуэн Ширз описывает незавидную судьбу трех друзей из Бристоля, в чем-то напоминающих ремарковских "Трех товарищей". Они отправляются воевать в Афганистан, в результате чего один лишается обеих ног, второй – душевного покоя, а третий – жизни. Драматическая поэма Ширза строго документирована: в процессе работы над ней Ширз взял интервью у нескольких британских солдат и членов их семей.

И в первом ("Улицы принадлежат нам"), и во втором ("Год беглецов") романах Санджив Сахота верен своей уже устоявшейся теме: беженцы, нелегальные эмигранты, исламский экстремизм, террористы. И тему эту (весьма вероятно, что Сахота "автором одной темы" так и останется) писатель развивает не только с завидным постоянством, но и, несмотря на юный – по писательским меркам – возраст, с несомненным мастерством. О чем свидетельствует прошлогодний "шорт-лист" Букера, а также – похвала живого классика Салмана Рушди. "Вам остается только подчиниться его силе и получать удовольствие", – написал о "Годе беглецов" знаменитый соотечественник Сахоты, который, судя по всему, принципом из грибоедовской комедии не руководствовался: "Ну как не порадеть родному человечку!".

Что же касается Луизы Уэлш, то эта веселая, смешливая, похожая на нашего "Колобка" шотландка владеет – единственная из пятерки – столь востребованным во все времена искусством пугать читателя. В ее "страшилках" из современной жизни и из жизни столь любимого ею Средневековья редко встретишь главу, где бы ни совершались самые тяжкие, со смаком описанные преступле-

ния, ни орудовали безжалостные маньяки и серийные убийцы. Впрочем, убеждены критики, ее crime novel, как правило, социально мотивирован...

Разнится и жизненная, не только литературная, "поступь" английских писателей, впервые приехавших в Россию. Шарлотта Мендельсон до недавнего времени работала в издательстве, она, выпускница Оксфорда, преподает в университете историю. А еще ("это моя главная страсть в жизни!") разводит цветы и увлеченно пишет о своем "цветочном наваждении" — ведет флористическую колонку в "Гардиан" и совсем недавно даже выпустила книжку "Рапсодия в зеленом цвете", посвященную любимому досугу.

Луиза Уэлш тоже преподает в университете и, человек энергичный, общительный, открыла в Глазго литературное кафе, ставшее своеобразным дискуссионным клубом. Учит студентов и Оуэн Ширз: делится с ними секретами литературного мастерства и делает это, судя по его ярким, эмоциональным выступлениям в Ясной Поляне, увлеченно и не по шаблону; creative writing и шаблон — вещи, впрочем, несовместные. Никола Баркер писать начала с детских лет, окончила философский факультет университета и довольно долго совмещала сочинительство "в стол" с работой в детской больнице. Санджив Сахота получил техническое образование и на вопрос, кем бы он хотел быть (если б не писал), отвечает несколько неожиданно — лингвистом.

Многообразны у пятерых британцев и вкусы. Никола Баркер любит пьесы Пинтера и телесериалы. Луиза Уэлш — шампанское и Стивенсона; в своем выступлении припомнила леденящую кровь сцену из "Острова сокровищ", когда слепой Пью вручает капитану черную метку. Оуэн Ширз — театр, поэзию Шеймаса Хини, плавание и бег; вид у валлийца и вправду спортивный, подтянутый. Шарлотта Мендельсон любит сестер Бронте и Айрис Мэрдок, "Холодный дом" и, конечно же, свой крошечный садик на севере Лондона. А еще — криминальные романы (не те ли, которые сочиняет Луиза Уэлш?). А Сахота, скромный, неразговорчивый, неулыбчивый пакистанец, — жену и детей. И не любит своих героев: "Чем дольше с ними живу, тем больше они мне надоедают".

Есть, однако, и то, что объединяет всех пятерых, да и вообще англосаксов, — чувство юмора. И в лекциях, и в беседах, и в интервью все пятеро много и по разным поводам смеялись, демонстрировали неизменную самоиронию, веселое (но не легкомысленное) отношение и к жизни, и к самим себе, и к своему творчеству. То, что, к слову, так не хватает многим нашим литераторам, не желающим посмотреть на себя со стороны. Отрадно сознавать, что и новое поколение британских писателей сохранили качества, издревле свойственные "отечеству карикатуры и пародии", как назвал Англию Пушкин. Для Луизы Уэлш — при всей беспросветности ее макабрической прозы — главный источник вдохновения — "смех, шампанское и кабаре". А самое большое удовольствие — читать в постели: "А чем еще можно в постели заниматься?!" Никола Баркер признается, что католическая вера "нисколько не упрощает

моей жизни". Шарлотта Мендельсон, еле сдерживая смех, рассказывает, что все рецензии на "Почти англичане" были хвалебными, кроме одной — в еврейской газете. Поистине нет пророка в своем отечестве. А на вопрос, почему она не пишет рассказы, отвечает: "Я слишком болтлива, чтобы писать короткую прозу". С ее "длинной" прозой, послушать ее, тоже не все ладно: "Я пишу много слов, но как же их ненавижу!" И ведь не скажешь, что рисуется.

Объединяет всех пятерых и отчужденность от общества — черта у настоящих писателей, тем более последнего времени, можно сказать, профессиональная. Тут у этих столь непохожих людей и авторов — полное единодушие. "Только литература дает нам ощущение сопричастности", — выражает общее мнение Луиза Уэлш. А Шарлотта Мендельсон уточняет: "Литература, книга — наш общий дом". В ответах наших гостей на многочисленные и порой довольно искусственные, нередко даже вымученные вопросы ведущей круглого стола ("Как писать, чтобы не обидеть родственников?", "Кто, на ваш взгляд, является идеальным писателем?", "Ваш рецепт борьбы с депрессией?", "С кем бы вы хотели вместе писать?") то и дело звучало трудно переводимое английское выражение "fit in". "Чувство 'fit in' дает нам литература", — убеждена Никола Баркер. "Мы все не чувствуем себя 'fit in'", — соглашается Луиза Уэлш. И никто — забавная подробность — ни разу не вспомнил про "Brexit", не до него было.

А еще — любовь к России. Никола Баркер, выразившая свое впечатление от семинара и Ясной Поляны двумя словами — "культурный шок", любит Набокова и "Войну и мир"; "мир", правда, — больше "войны", признается, что всякий раз пропускает батальные сцены. Оуэн Ширз — русскую баню и водку (которой он, по моим наблюдениям, отдал должное). "Русская душою" Шарлотта Мендельсон — березки и гречку; увлечение, надо признать, не слишком оригинальное — кто из иностранцев не падок на то и другое? Полюбился ей и великолепный цветник в толстовском поместье, который был сфотографирован Шарлоттой многократно и во всех ракурсах. Луиза Уэлш заявила, что очень устала, зато "зарядилась энергией на годы вперед".

Мы жалуемся, что у нас в России перестали читать, а британцы, представьте, ставят нас в пример, и это притом, что тиражи английских книг намного превышают наши. Шарлотта Мендельсон: "Россия испытывает уважение к искусству, а Британия — к автомобилям". Она же: "Какие же русские увлеченные (engaged) люди!" Никола Баркер: "Как русские хорошо знают английский!" Оуэн Ширз: "Вы знаете английскую литературу гораздо лучше, чем мы — русскую". И все это говорится искренне, вряд ли из исконно британской вежливости.

Шарлотта Мендельсон погорячилась: не все наши соотечественники предпочтут искусство, литературу автомобилям. А вот с утверждениями Николы Баркер и Оуэна Ширза, действительно, не поспоришь.

Среди книг

с Владимиром Скороденко

Архипелаг Елены Суриц

"Лысая певица" и другие переводы Елены Суриц. — М.: Центр книги Рудомино, 2016. — 542 с.

Елена Суриц — звезда первой величины на небосклоне отечественного художественного перевода. Собрание сделанных ею переводов по объему можно сравнить с собранием сочинений иного зарубежного классика. По охвату стран оно занимает на литературной карте мира немногим меньше места, чем в свое время занимала на географической карте Британская империя. По жанровому многообразию ее переводы — роман и повесть, рассказ и очерк, эссе и этюд, пьеса и киносценарий, статья и адаптированный текст для детского чтения — охватывают едва ли не весь спектр художественной прозы. Мастерство же, в них явленное, делает их образцом и учебным пособием для изучающих тонкости ремесла. Поэтому выход посвященного ей тома в серии "Мастера художественного перевода" — событие более чем правомерное и долгожданное.

Вероятно, составить сборник, призванный быть своего рода визитной карточкой, требует от переводчика жертв, при том, что он лучше любого читателя понимает сравнительную и абсолютную ценность им созданного. Да и соблазн отобрать из наработанного побольше имен и произведений велик. Елена Александровна ушла от соблазна и предложила переводы семи произведений шести авторов, каждый из которых достойно представляет свою страну, ее

язык и литературу, а переводчику дает возможность в полной мере явить свое мастерство и дар перевоплощения.

В переводах небольших романов австрийского поэта и прозаика Райнера Марии Рильке "Записки Мальте Лауридса Бригге" (1910) и норвежца Кнута Гамсуна "Пан" (1894) вместе со служащей ему эпилогом новеллой "Смерть Глана" этот дар представлен со всей убедительностью. Повествование ведется от первого лица: записки обнищавшего потомка славного датского рода, воспоминания лейтенанта Томаса Глана и (в новелле) злобно-хладнокровная исповедь его убийцы. В русских текстах это три разных, но безошибочно мужских голоса, и за каждым открывается своя вселенная. Разъятая на фрагменты, не желающие слагаться в единое умопостижимое целое, — у Рильке; гармоничная в естественном своем состоянии, но оскверняемая несовершенством человека красота мира — в "Пане"; окрашенная злобой и завистью — в "Смерти Глана".

Говоря о переводах Елены Суриц, ловишь себя на том, что невольно сворачиваешь к разбору литературного оригинала. Происходит это как-то само собой — и это, быть может, нагляднее всего подтверждает искусство переводчика: чужое начинает восприниматься через свое — и уже как свое. И у Ионеско в "Лысой певице" (1950) вполне тотальный абсурд во французской его разновидности, естественно — простите, противоестественно, конечно, раз это абсурд — заявляет о себе по-русски: "Я иду по ковру" — "Ты идешь, пока врешь"; "Не жалей свою шаль". — "Не шалей свою жаль" и т. п.

Русский язык переводов органично воссоздает сложнейшие стилистические и повествовательные структуры оригинала. Так, в "русском" тексте повести Вирджинии Вулф "Флаш" (1933) с озорным подзаголовком "Биографический очерк", потому что сюжетно она представляет собой "жизнеописание" коккер-спаниеля английских поэтов XIX века Элизабет Барретт-Браунинг и Роберта Браунинга, с блеском, словно играючи, передана поэтика ее английского текста. Здесь перемежаются, сливаясь и взаимопроникая, три пласта — косвенная внутренняя речь собаки, подлинные документы Браунингов и проникнутый незлой иронией рассказ от первого лица. А в книге датчанки Карен Бликсен "Семь фантастических историй" (1935; одна из них, "Обезьяна", включена в настоящий сборник) сколько повестей — столько и, по определению М. Бахтина, хронотопов. При всей своей условности они незримо сопряжены с человеческими жизнями, в которых реальное переплетено с фантастическим, и за гротесками судеб действующих лиц проступают размытые контуры места и времени. Эта пестрая разновеликая мозаика складывается в прихотливый рисунок, который в русском переводе сохраняет присущую ему двойственность и первозданное волшебство.

Книга, вобравшая лишь очень малую — в количественном, но не в качественном от-

ношении — часть переводов Елены Суриц, свидетельствует о ее погруженности в мировую и отечественную культуру и остром чувстве языка и живой речи — своего и чужих наречий. Без всего этого едва мог бы появиться поистине блистательный перевод "Записок Мальте Лауридса Бригге", конгениально раскрывающий двоякую природу несостоявшегося самовоспитания героя, как оно показано Рильке, героя, пытающегося найти конечные ответы о смысле жизни и смерти через осмысление судеб многих легендарных и исторических личностей, от Блудного сына и Юлиана Странноприимца до герцога Карла Смелого, короля Христиана IV или короля Карла VI Безумного. Перевод соответствующих эпизодов точно соответствует реалиям и смыслу письменных источников. Знание истории, помноженное на творческую интуицию, возможно, побудило ее прописать в переводе мотив безумия шведского короля Эрика XIV более внятно — в драме Августа Стриндберга (1899) этот мотив звучит несколько приглушенно. Этим текстом завершается сборник.

Состав его видится не просто продуманным — жестко обоснованным логикой многолетнего труда переводчика, ее самооценкой, личным вкусом и многими другими соображениями субъективного характера. Это совсем не значит, что он бы не мог быть другим. Кто-то, скажем, предпочел бы найти в нем перевод не Ионеско, а пьесы Сэмюэла Беккета "Эндшпиль" (1957). Кто-то отобрал бы вместо "Обезьяны" какую-нибудь другую фантастическую историю Карен Бликсен. Кто-то еще заменил бы "Эрика XIV" Стриндберга на перевод его же "Сонаты призраков" (1907). Пишущему эти строки показалось бы выигрышней представить Швецию вообще не Стриндбергом, но повестью мифотворца Пера Лагерквиста "Мариамна" (1967) или киносценарием Ингмара Бергмана "Земляничная поляна" (1957). Но переводчик решил так, а не иначе. Как сказано у Шекспира, а много позже у Ницше — "Таков мой вкус". И вкус Елены Суриц достоин восхищения и благодарности.

Остается добавить, что каждый уважающий себя переводчик стремится переводить близкого себе по духу или хотя бы не вызывающего неприятных чувств автора (другой вопрос, что это не всегда удается). Бывают, однако, особые случаи "резонанса" миропонимания, чувства, мысли и творческого импульса, когда переводчик ощущает: это — мое, у меня получится воссоздать этого автора (это произведение) на моем языке. Дополнительная ценность этого собрания — мастер перевода рекомендует нашему вниманию нескольких "своих" мастеров слова, а что они как раз "ее", становится ясным с самого начала, когда уже первые фразы задают высоту и естественное течение повествования. "Сюда, значит, приезжают, чтоб жить, я-то думал, здесь умирают. Я выходил. Я видел больницы. Видел человека, который закачался, упал" (Рильке). "Последние дни мне все дума-

ется, думается о незакатном дне северного лета. Все не идут у меня из головы это лето и лесная сторожка, где я жил, и лес за сторожкой, и я решился кое-что записать...” (Гамсун). И тот и другой безоговорочно ее писатели, как и Вирджиния Вулф с Карен Бликсен, как не попавшие в сборник Лагерквист и Томас Лав Пикок и ряд других. Кое-кому из них Елена Суриц доводится литературной крестной, в первую очередь Вирджинии Вулф, которую мы без ее помощи не узнали бы; по крайней мере, не узнали бы так глубоко и близко, ведь практически вся “русская” Вулф переведена ею — классические романы “Миссис Деллоуэй”, “На маяк”, “Волны”, “Орландо”, рассказы, “Флаш”. Другие ее крестники — Карен Бликсен и американец, мастер гротеска Сэм Сэвидж.

Можно видеть, что соблюдать границы этой своеобразной антологии никак не получается по одной простой причине: ее назначение, среди прочего, — переадресовать читателя к тем переводам, какие остались в нее не включенными. Представленные на ее страницах — как ближайшие острова архипелага, другие — всего лишь скрыты в дымке за ними, но вполне доступны. Острова разные, одни больше, другие меньше, у каждого из них свое имя. Некоторые имена уже названы, в числе других такие значительные, как Джейн Остен и Шарлотта Бронте, Г. К. Честертон и Дилан Томас, У. Б. Йейтс и Флэнн О’Брайен, Мюриел Спарк и Уильям Голдинг, Роальд Даль и Джон Фаулз, Берил Бейнбридж и Роберт Най, Джон Бэнвилл и Джойс Кэри, Э. А. По и О. Генри, Уильям Сароян и Джон Стейнбек, Сол Беллоу и Трумен Капоте...

Архипелаг носит имя Елены Суриц.

БиблиофИЛ

Информация к размышлению Non-fiction

с Алексеем Михеевым

Этот обзор — не совсем обычный. Прежде всего, здесь не будет привычных переводных книг: все три написаны российскими авторами. А во-вторых, их жанр — не совсем non-fiction или же вообще не non-fiction. И именно эти жанровые нюансы и станут главной темой анализа.

Чистый non-fiction — это сборник текстов литературного критика и обозревателя **Льва Данилкина** *Клудж* (М.: РИПОЛ классик, 2016. — 384 с. — Лидеры мнений). Любопытно, что две другие одновременно вышедшие в этой серии книги (Сергея Чупринина и Валерии Пустовой) — это сборники тематически однородные, посвященные собственно литературе (и литературной среде); у Данилкина же получился слоеный пирог, где литература — далеко не главный предмет интереса. Собственно, об этом можно судить уже по подзаголовку: *Книги. Люди. Путешествия.* Да и по вынесенным на обложку цитатам: на лицевой, прямо над названием, — "Вообще это такое писательское дело — любопытство", а на оборотной — "...от книг следует держаться подальше. Я и держался — ну старался, по крайней мере".

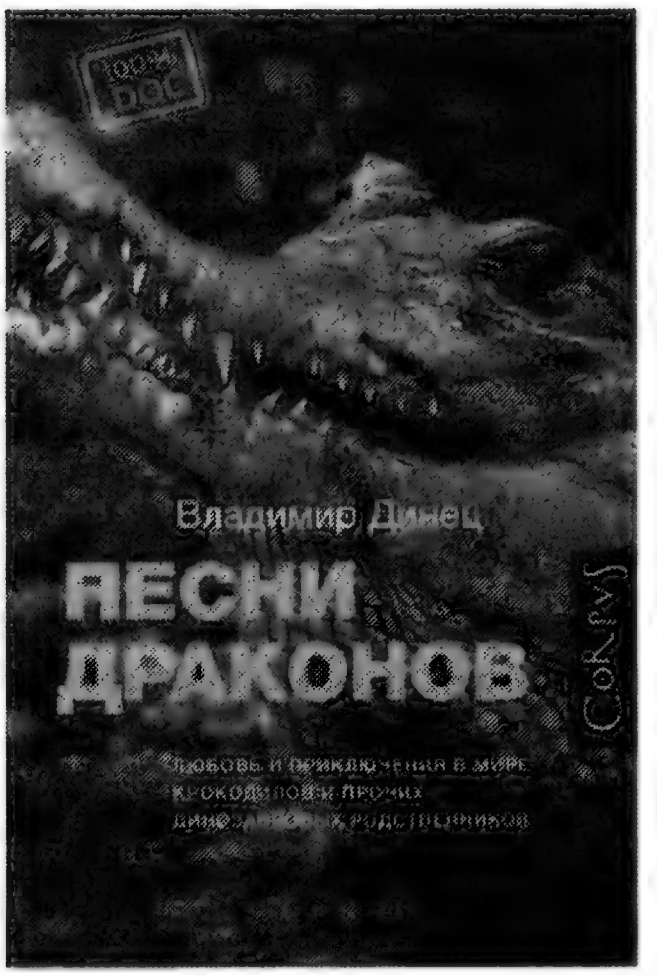
На обложку вынесен также и рекламный слоган *"Афиша-daily" рекомендует.* Известность Данилкину как раз и принесла работа в бумажной еще "Афише" постоянным книжным обозревателем — для многих его рекомендация была самым убедительным аргументом для того, чтобы купить и прочесть новинку. И отчасти благодаря Данилкину сложился жанр рецензии, в которой главное — не сама книга, а ее воздействие на читателя (соответственно, вначале — на обозревателя): личностные ассоциации, которые книгой порождаются, и элементы персонального опыта, которые под влиянием чтения актуализируются.

Собственно, этот тренд расширенного толкования литературы (которая представляет собой не изолированный объект

восприятия, а фрагмент общей динамической картины мира) и реализован в "Клудже", где больше половины из почти четырех десятков текстов посвящены путешествиям: от Англии и Швеции до Китая, Японии, Ирана, Эфиопии и Йемена. А смысловой камертон книги обнаруживается в самом последнем тексте под названием *Как у Черчилля*. С целью "показать мир" автор возит малолетнего сына по разным экзотическим странам — и после нескольких таких поездок неожиданно обнаруживает, что ребенок видит в этих поездках совсем не то, на что пытается обратить внимание отец. Следуя цитате из Черчилля — "История окажется благосклонной ко мне, если я сам займусь ее сочинением", Данилкин умозаключает: "Пространства, экзотика, кругозор, география, списки — все это в конце концов забудется; что останется, так это истории про нас самих...".

Как чистый non-fiction заявлена и еще одна книга, во всяком случае, об этом говорит вынесенное на обложку название серии "100%.doc": **Владимир Динец**. *Песни драконов* (М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2015. — 496 с.). Подзаголовок настраивает на несколько иронический лад: *Любовь и приключения в мире крокодилов и прочих динозавровых родственников*. И в нем отчасти кроется ключ к восприятию этого на самом деле не поддающегося строгой жанровой классификации текста.

С одной стороны, поскольку речь здесь идет о полевых биологических экспедициях, книгу относят к научно-популярной литературе: в конце 2016 года она попала в шортлист премии "Просветитель". С другой стороны, книга представляет собой прежде всего травелог: автор описывает свои многочисленные поездки по местам обитания крокодилов (включая не только Африку и Америку, но и такие экзотические точки, как Чукотка — глава *Крокодилы в мерзлоте*), причем рассказы о разного рода приключениях превращают собственно "научную" часть в некий вспомогательный фон. Ну а с третьей стороны, параллельно с "Просветителем" книга вошла в короткий список претендентов на "Большую книгу" — премию, которая обычно присуждается за художественную литературу; во всяком случае, никакого "научпопа" за десять лет существования премии в списках финалистов не встречалось.



Лично для меня жанр этой книги так и остался мерцающе-неопределенным. Здесь, конечно же, присутствует документальная основа. Однако совершенно очевидно, что автор слегка приукрашивает свои приключения — с понятной це-

лью сделать их как можно более интересными и захватывающими. При этом где проходит граница между сухим 100%.doc и вымыслом, fiction, указать крайне трудно; похоже, ее просто нет. Временами же текст вообще выглядит самопародийным: начинаешь задумываться, а может быть, автор сознательно выстраивает повествование так, что вначале ловит читателя на крючок документальности, затем закрепляет эффект увлекательным "экшеном", а затем начинает как-то слегка подмигивать: "А вот еще такое было — и этому тоже поверите?". И если воспринимать текст именно так, в слегка ироничной настройке, можно как-то объяснить причины его попадания в короткий список "Большой книги" — ведь приключения Мюнхгаузена туда бы тоже включили?

А в еще одной книге, романе *Небесный Стокгольм* **Олега Нестерова** (М.: РИПОЛ классик, 2016. — 480 с. — Редактор Качалкина), вымысел и документ друг от друга строго отделены. По словам автора (лидера известной музыкальной группы "Мегаполис"), персонажи книги — "порождение моей фантазии", хотя "некоторые из них имеют связь с реальными людьми". Тем не менее книга читается как квазидокументальная — прежде всего, благодаря вынесенным в конец комментариям, занимающим почти четверть объема и содержащим массу интересных фактов из советской жизни 60-х годов XX века. Роман этот — о несбывшейся истории, о романтической эпохе слегка наивной веры в светлое будущее и о том, почему надежды на него рухнули, а словосочетание "светлое будущее" осталось казенным идеологическим штампом.

Здесь смысловым камертоном становится рассказ о поездке Хрущева в Швецию, где он увидел работающую на практике модель "реального социализма" и вознамерился как-то использовать этот опыт; но дело ограничилось тем, что решено было, как в Стокгольме, сломать часть старого города и построить на его месте ультрасовременный (по шведскому образцу) проспект Калинина. Герои же постепенно понимают, что вариант построить в Москве аналог Стокгольма заведомо обречен, однако в некоем высшем смысле, в каком-то не материальном, а метафизическом измерении получается, что оставшаяся в "темном прошлом" Москва 60-х представляет собой воплощение мечты об альтернативном "небесном Стокгольме" — по аналогии с "небесным Иерусалимом".

Дорогие читатели!

Верные традиции, мы и на этот раз в декабрьской книжке журнала предлагаем вам ответить на вопросы нашей анкеты. Что вам понравилось и что не понравилось из публикаций журнала за последние два года? Стало ли для вас что-либо из прочитанного художественным открытием или, может быть, поразило новизной темы, остротой проблематики?

Когда-то, когда страна наша была значительно больше и Миколас Слуцкис был еще нашим соотечественником, автором и постоянным читателем, мы опубликовали – среди других писательских откликов – и его отклик на 25-летний юбилей журнала "Иностранная литература". Миколас Слуцкис тогда писал: "Корни каждого писателя в той земле, которая его породила, в недрах национальной культуры, но талант должен дышать озоном мирового литературного океана".

В прошлом году "Иностранной литературе" исполнилось 60 лет. И все эти годы, открывая окна в другие культурные миры, конкурируя с книжными издательствами, а теперь еще и с электронными изданиями, мы стараемся, чтобы тот самый озон мирового литературного океана, который нужен таланту, ощутимо присутствовал на страницах журнала. Чтобы наши читатели всегда были в центре мировой литературной жизни.

И вот наши вопросы:

1. С какого года Вы читаете "ИЛ"?

2. Считаете ли Вы, что за последние годы журнал стал: лучше, хуже...

(*Подчеркните нужное или, по возможности, дайте свое определение. Прокомментируйте Ваше мнение.*)

3. Предполагаете ли Вы выписывать наш журнал и впредь?

4. Какие публикации двух последних лет (2014–2016), в том числе и малых форм – новеллы, стихи, эссе, – Вы считаете наиболее удачными?

5. Назовите наши наименее удачные публикации.

6. Как Вы относитесь к нашим "Литературным гидам", к нашим тематическим номерам и номерам, посвященным той или иной национальной литературе?

7. И немного о себе: возраст, пол, образование, профессия и все, что сочтете важным и интересным.

А теперь — очередное конкурсное задание, которое мы подготовили для наших читателей.

"И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет".

Осип Мандельштам

"Передать создание поэта с одного языка на другой — невозможно, но невозможно и отказаться от этой мечты".

Валерий Брюсов

"Перевод — это не произведение, а путь к произведению".

Ортега-и-Гассет

"Чужой текст никогда не отдается без сопротивления".

Карл Кролов

"Перевод, как голубиная почта, летит только в сторону родного языка".

Шандор Каняди

"Перевод может оценить только тот, кому он не нужен".

Андре Лефевер

"Вообразите, что одну и ту же поэму, ну хотя бы Байрона, переведет Чацкий, Хлестаков и Манилов. Их переводы будут так же различны, как различны они сами, и, в сущности, три Байрона встанут тогда пред читателем, и ни один не будет похож на другого".

Корней Чуковский

"Зачем я не знаю языков? Мне кажется, беллетристику я переводил бы великолепно: когда я читаю чужие переводы, то произвожу в своем мозгу перемены слов и перестановки, и получается у меня нечто легкое, эфирное, подобное кружевам".

Антон Чехов

Предлагаем читателям расширить нашу коллекцию сентенций и просто размышлений о переводе, переводческом труде, о переводчиках. Это могут быть ваши личные впечатления и замечания, а также суждения отечественных и зарубежных авторов — аналитиков теории перевода или же его практиков.

А еще вы можете прислать свой отзыв на понравившийся или не понравившийся перевод, опубликованный в нашем журнале или в каком-либо другом издании. Это тоже будет большой вклад в нашу коллекцию размышлений о переводческом деле.

Здесь есть о чем порассуждать. Например, переводима ли поэзия в принципе? И в чем "магия оригинала"? Почему переводы порой устаревают, а оригинал, как кажется, продолжает жить вечно? Надо ли публиковать новые переводы, когда есть "канонические", и почему вокруг некоторых стихов разворачиваются настоящие поэтические турниры?

А еще случается, что свои, оригинальные, тексты авторы выдают за перевод. К "мнимым переводам" прибегали и классики отечественной и зарубежной литературы.

Или такие вопросы. Должен ли читатель чувствовать, что он читает перевод? И где в переводном произведении — творческая отвага, а где небрежное вольничанье, хоть и по вдохновению? Перевод — это всегда потеря? А переводчик — это кто? Раб, соперник, "кули-аристократ" (Х. М. Энценсбергер), "далекий брат по крови" (К. Кович) или всего лишь "незадачливый взломщик метафор" (Е. Солонович)? Да и сам перевод — это "высокое искусство", как назвал его К. Чуковский? Или же — обычная цеховая профессия со своими мастерами и подмастерьями?

Заполненную анкету нужно вырезать и отправить в редакцию; если же вы, например, читаете журнал в библиотеке, мы охотно примем ваши ответы и без анкетного бланка, как, впрочем, и ответы на конкурсное задание. Электронная почта тоже работает.

Ждем ваших писем до 1 марта 2017 года. Среди тех, кто принял активное участие в нашем конкурсе, будет разыгрываться приз — бесплатная подписка на журнал "Иностранная литература" на 2018 год. Ведь на 2017 год вы уже подписались?

Благодарим вас за участие.
Оставайтесь с нами.
И счастливого Нового года!

Содержание журнала *Иностранная литература* за 2016 год [1—12]

Специальные номера

Англия: портрет и автопортрет [7]

Дерево с глубокими корнями: корейская литература [11]

И снова Бард... К 400-летию со дня смерти Шекспира [5]

Романы, повести, рассказы, пьесы

Алекси Шерман — *Потому что мой отец всегда говорил: я единственный индеец, который сам видел, как Джими Хендрикс играл в Вудстоке "Звездно-полосатый флаг"*. Рассказ. Перевод с английского и вступление Светланы Силаковой [6]

Алексиева Елена — *Мадам Мисима*. Монодрама. Перевод с болгарского Валентины Ярмилко [1]

Гарай Мелкер Инге — *Крыса и другие злые рассказы*. Перевод с шведского Катарины Мурадян [1]

Грин Генри — *Возвращение*. Роман. Перевод с английского Елены Улановой [7]

Джабвала Правер Рут — *Жара и пыль*. Роман. Перевод с английского Елены Малышевой [1]

Ибаргуэнгойтиа Хорхе — *Мертвые девушки*. Роман. Перевод с испанского Ольги Кулагиной [2]

Лунари Луиджи — *Маэстро и другие*. Роман. Перевод с итальянского Валерия Николаева [12]

Микеш Джордж — *Цица*. Биография кошки. Роман. Перевод с английского Р. Бобровой [12]

Неуман Андрес — *Барилоче*. Роман. Перевод с испанского Ольги Кулагиной [4]

Отт Жан-Пьер — *Любовь в саду*. Избранные миниатюры. Перевод с французского и вступление Марии Липко [10]

Паньоль Марсель — *Зачумленные*. Повесть. Перевод с французского Ольги Пискарёвой [3]

Пильх Ежи — *Зуза, или Время воздержания*. Повесть. Перевод с польского К. Старосельской [9]

Росеро Эвелио — *Благотворительные обеды*. Роман. Перевод с испанского Ольги Кулагиной [10]

Саэр Хуан Хосе — *Рассказы.* Перевод с испанского Александра Казачкова [2]

Стайнингер Анн-Лу — *Рассказы.* Перевод с французского Богдана Григоренко [2]

Стау Монтейру Луиш де — *Мужчины не плачут.* Роман. Перевод с португальского Андрея Сапрыкина [3]

Фицджеральд Пенелопа — *Голубой цветок.* Роман. Перевод с английского Е. Суриц [9]

Форд Ричард — *Прочие умершие.* Повесть. Перевод с английского Александра Авербуха [10]

Хорват Эден фон — *Юность без Бога.* Роман. Перевод с немецкого Ирины Дембо [6]

Энрайт Энн — *Рассказы из сборника "Вчерашняя погода".* Перевод с английского Александра Авербуха [3]

Воздух времени

Остер Пол — *Смерть сэра Уолтера Рэли.* Рассказ. Перевод с английского и вступление Антона Нестерова [5]

Из классики XX века

Гессе Герман — *Из ранних рассказов.* Перевод с немецкого Вячеслава Куприянова [1]

Грин Грэм — *По ком звонит звонок.* Пьеса. Перевод с английского Виктора Голышева [2]

Чхэ Мансик — *В эпоху великого спокойствия.* Главы из романа. Перевод с корейского и вступление Евгении Лачиной [11]

Из современной прозы

Ан Тохён — *Лосось.* Фрагмент повести. Перевод с корейского Марии Кузнецовой [11]

Ким Ёнсу — *Словами не передать.* Перевод с корейского Надежды Беловой и Екатерины Дроновой [11]

Ким Чунхёк — *Стеклянный город.* Перевод с корейского Ксении Пак [11]

Ким Эран — *Сезон холодов.* Перевод с корейского Анны Дудиновой [11]

Ку Хёсо — *Мешки с солью.* Перевод с корейского Татьяны Акимовой [11]

Ли Мунёль — *Песня для двоих.* Перевод с корейского Марии Солдатовой [11]

О Чонхи — *Вечерняя игра.* Перевод с корейского Марии Солдатовой [11]

Хван Сунвон — *Время для тебя и меня.* Перевод с корейского Екатерины Дроновой [11]

И снова Бард чужую песню сложит...

Бонфуа Ив — *Интервью и два рассказа на тему "Гамлета".* Перевод с французского Марка Гринберга [5]

Литературное наследие

Камю Жан-Пьер — *Новеллы.* Перевод с французского и вступление Елены Морозовой [9]

Луна отраженная. Жизнеописание Будды. Фрагмент литературного памятника XV века. Перевод с корейского и вступление Елены Кондратьевой [11]

Литературный гид. Странствующий по миру рыцарь. К 400-летию со дня смерти Сервантеса

Дарио Рубен — *Д. К.* Из книги *Фантастические рассказы.* Перевод с испанского Маргариты Смирновой [6]

Ничего смешного

Паркер Дороти — *Рассказы и афоризмы.* Перевод с английского Александра Авербуха [12]

Саки — *Последнее песнопение.* Рассказ из книги *Хроники Кловиса.* Перевод с английского и вступление Михаила Матвеева [7]

Пропущенные имена

Олгрен Нельсон — *Рассказы.* Перевод с английского Ольги Кулагиной [1]

Современный итальянский рассказ

Барикко Алессандро — *Синдром Будмана.* Перевод Татьяны Быстровой [3]

Коньетти Паоло — *Механика двухтактного двигателя.* Перевод Диляры Туишевой [3]

Паррелла Валерия — *Бег.* Перевод Маргариты Старостиной [3]

Современный немецкий рассказ

Вольф Криста — *Август.* Перевод Н. Федоровой [8]

Зайлер Луц — *Зов.* Перевод Анатолия Егоршева [8]

Зандер Грегор — *Зимняя рыба.* Перевод Анатолия Егоршева [8]

Хайденрайх Эльке — *Лучшие годы.* Перевод Елены Леенсон [8]

Шульц Торстен — *На роликах.* Перевод Дарьи Андреевой [8]

№

Магрис Клаудио — *Три монолога.* Перевод с итальянского и вступление Валерия Николаева [8]

Стихи

Килпи Ээва — *Стихи.* Перевод с финского и вступление Марины Киеня-Мякинен [12]

Содержание журнала "Иностранная литература" за 2016 год [1—12]

Маттеи Пьера — *"Каждый сам по себе за чертой пустого пространства"*. Стихи. Перевод с итальянского и вступление Евгения Солоновича [4]

Пять веков британского поэтического портрета. Джордж Гаскойн, Александр Поуп, Альфред Теннисон, Данте Габриэль Россетти, Эндрю Лэнг, Джон Китс, Норман Маккейг, Джордж Бейкер, Томас Гарди, Чарльз Косли. Вступление Марии Фаликман [7]

Год Шекспира

Плуцик Хаим — *Горацио.* Поэма. Глава V. *Карл.* Отрывок. Перевод с английского и вступление Антона Нестерова [10]

Шекспир Уильям — *Венера и Адонис.* Поэма. С параллельным английским текстом. Перевод с английского Виктора Куллэ [10]

Из будущей книги

Французский сонет XVI–XIX веков. Перевод с французского Романа Дубровкина. Вступление Натальи Ванханен [1]

Из классики XX века

Пас Октавио — *Стихи.* Перевод с испанского Екатерины Трубиной [3]

Стивенс Уоллес — *"Не каждый день мир выстраивается в стихотворение"*. Стихи и афоризмы. Перевод с английского и вступление Григория Кружкова [9]

Хаусман Альфред Эдвард — *Стихи из книги "Шропширский парень"*. Перевод с английского и вступление Виктора Широкова [7]

Из современной поэзии

Ким Сынхи, Со Чончжу, Чон Хосын — Перевод с корейского Анастасии Гурьевой [11]

И снова Бард чужую песню сложит...

Венцлова Томас — *Скажите Фортинбрасу.* Стихотворение. Перевод с литовского Георгия Ефремова [5]

Конкурс переводов

Шимборская Вислава — *Стихи.* Переводы с польского. Вступление Игоря Белова [8]

Литературное наследие

Самен Альбер — *Стихи из книги "На чреслах вазы"*. Перевод с французского и вступление Юлии Покровской [6]

Литературный гид. Странствующий по миру рыцарь. К 400-летию со дня смерти Сервантеса

Кеведо Франсиско де — *Завещание Дон Кихота.* Перевод с испанского М. Корнеева [6]

Ничего смешного

Гуд Томас — *"Где британская обходительность?"* Стихи. Перевод с английского и вступление Михаила Матвеева [2]

"Сонет, написанный ночью, с огнем, без помарок"

Вглубь стихотворения – William Shakespeare. SONNET 27. Составление и вступительная статья Антона Нестерова [5]

Шекспир Уильям — *Из "сонетов 1603 года".* Перевод с английского Игоря Шайтанова [5]

Документалистика

Воздух времени

Уилсон Иэн — *Стратфордская королевская школа: учителя.* Фрагменты книги *Свидетельства.* Перевод с английского Любови Сумм [5]

Год Шекспира

Мантел Хилари — *Письмо Шекспиру.* Перевод с английского Т. Казавчинской [10]

Документальная проза

Бландиана Ана — *Лжетрактат о манипуляции.* Фрагменты книги. Перевод с румынского Анастасии Старостиной [2]

Гарсиа Маркес Габриэль — *Газетные заметки (1961–1984).* Перевод с испанского Александра Богдановского [10]

Кралль Ханна — *Из книги "К востоку от Арбата".* Перевод с польского К. Старосельской. Вступление Мариуша Щигела [8]

Отклок Ксавье де — *Коричневая трагедия.* Главы из книги. Перевод с французского Елены Баевской, Натальи Мавлевич. Вступление Натальи Мавлевич [6]

Фаулз Джон — *Дневники (1965–1972).* Перевод с английского Валерии Бернацкой. Вступление Чарльза Дрейзина. Примечания Чарльза Дрейзина, Николая Мельникова [7, 8]

Из будущей книги

Ливергант Александр — *Грэм Грин.* Главы из биографии [7]

Содержание журнала "Иностранная литература" за 2016 год [1—12]

И снова Бард чужую песню сложит...

"О нашем дорогом Гамлете..." Из писем Лоуренса Даррелла Генри Миллеру. Перевод с английского и вступление Антона Нестерова [5]

Истина вверх ногами

Англо-американские афоризмы. Перевод с английского (?) и составление Наталии Перовой [1]

Французские афоризмы. Перевод и составление Наталии Перовой [3]

Корея. Взгляд со стороны

Бишоп Изабелла — *Корея и ее соседи.* Глава из книги. Перевод с английского и вступление О. Пироженко [11]

Литературный гид. Полвека без Ивлина Во

Ничего смешного

Во Ивлин — *Непростое искусство давать интервью.* Перевод с английского Анны Курт [4]

Писатель путешествует

Во Ивлин — *Наклейки на чемодане.* Перевод с английского Валерия Минушина [4]

"Я к вам пишу..."

"О себе писать особенно нечего..." Из писем Ивлина Во. Составление и перевод с английского Александра Ливерганта. Комментарии Александра Ливерганта и Николая Мельникова [4]

Литературный гид. Странствующий по миру рыцарь. К 400-летию со дня смерти Сервантеса

Сервантес Сааведра Мигель де — *Письма.* Перевод с испанского Маргариты Смирновой, Н. Любимова [6]

Писатель путешествует

Стариковский Григорий — *Дорога* [6]

Стесин Александр — *Путем чая* [1]

Письма из-за рубежа

Копелев Марк — *Война и мир* [9]

Отрошенко Владислав *Моя Италия* [1]

Сигнальный экземпляр

Занусси Кшиштоф *Жизненные стратегии, или Как съесть пирожок, чтобы он остался цел.* Глава из книги. Перевод с польского и вступление Дениса Вирена [10]

Трибуна переводчика

Маркович Андре *Хроники: из дневника переводчика.* Перевод с французского Елены Баевской и Алины Поповой [12]

Carte blanche

Бегбедер Фредерик *Беседы сына века.* Перевод с французского и вступление Марии Аннинской [12]

In memoriam

Гюнтер Грасс *В чем и где мы будем лежать.* Фрагмент книги *О бренности*. Перевод с немецкого и вступление Бориса Хлебникова [3]

№

Вальзер Мартин *"Кричи за меня, текст, – я должен молчать".* Фрагменты книги *Мгновения Месмера*. Перевод с немецкого и вступление Н. Васильевой [12]

Публицистика

Возвращаясь к напечатанному

Михеев Алексей *Мы рождены, чтоб парадоксы сделать былью* [2]

Воздух времени

Бейт Джонатан *Стратфордская грамматическая школа.* Глава из книги *Душа века*. Перевод с английского Любови Сумм [5]

Гринблатт Стивен *Шекспир и Монтень.* Перевод с английского Е. Суриц [5]

Льюис Клайв Стейплз *Новое знание и новое невежество.* Из книги *Английская литература XVII века, за исключением драмы.* Перевод с английского Дмитрия Иванова [5]

В устье Гудзона с Алексеем Цветковым

Четыре эссе: Контент и его носители. Глядя вниз. Квинс и окрестности. Никаких расставаний [8]

Год Шекспира

Великий датчанин. С Кеннетом Браной беседует Керри Мейзер. Перевод с английского Е. Малышевой [10]

Содержание журнала "Иностранная литература" за 2016 год [1—12]

Жолковский Александр — *Разгадка Гамлета* [10]

"Зеркало перед природой"

Добсон Майкл — *Шекспир и идея национальных театров.* Перевод с английского Елены Калявиной [5]

Хэзлитт Уильям — *Уильям Шекспир.* Из *Лекции об английских поэтах. О Шекспире и Мильтоне.* Перевод с английского Александра Ливерганта [5]

Зрительный зал

Григорьева Диана — *Кинематограф Южной Кореи в пяти портретах* [11]

И снова Бард чужую песню сложит...

Байнум У. Ф., Нив М. — *Гамлет на кушетке психоаналитика.* Эссе. Перевод с английского Екатерины Доброхотовой-Майковой [5]

Поплавский Виталий — *Жанр шекспировского "Гамлета" в российских постановках второй половины XX века* [5]

Историю — на сцену

Го-Бланке Доменик — *Елизаветинская историография и шекспировские источники.* Фрагмент статьи. Перевод с английского и вступление Тамары Казавчинской [5]

Льюис Уиндем — *Лев и лис.* Фрагменты книги. Перевод с английского и вступление Тамары Казавчинской

Роу Джон — *Шекспир и Макиавелли.* Фрагмент книги. Перевод с английского Тамары Казавчинской [5]

Хёрли Дэвид — *Макиавелли и его идеи в пьесах Шекспира.* Фрагменты лекции, прочитанной в Хиросиме, апрель 2009. Перевод с английского Тамары Казавчинской [5]

Чернейк Уоррен — *Вступление к историческим пьесам Шекспира.* Фрагменты книги. Перевод с английского Тамары Казавчинской [5]

Корея. Взгляд со стороны

Ким Анатолий — *Весна, осень в Корее* [11]

Шноль Дмитрий — *Корея – неожиданно близкая* [11]

Литературный гид. Полвека без Ивлина Во

Мельников Николай — *Знакомый незнакомец.* К 50-летию кончины Ивлина Во [4]

Зрительный зал

Во Ивлин — *Ох уж эти Римские скандалы.* О фильме *Сладкая жизнь* Ф. Феллини. Перевод с английского Анны Курт [4]

Во Ивлин — *Человек, которого ненавидит Голливуд.* О фильме *Месье Верду* Ч. Чаплина. Перевод с английского Анны Курт [4]

Интервью

"Никогда не убивайте своих персонажей..." Интервью Ивлина Во. Перевод с английского Николая Мельникова [4]

Писатель в зеркале критики

Бёрджесс Энтони — *Ивлин Во: переоценка.* Перевод с английского Аллы Резниковой [4]

Видал Гор — *Сатирический мир Ивлина Во.* Рецензия на роман "Безоговорочная капитуляция". Перевод с английского Аллы Резниковой [4]

Кеннелл Питер — *Рецензия на роман "Пригоршня праха".* Перевод с английского Аллы Резниковой [4]

Маккарти Десмонд — *Сатира Ивлина Во.* Рецензия на повесть "Незабвенная". Перевод с английского Николая Мельникова [4]

Оруэлл Джордж — *Путешествие Ивлина Во в опасную Нейтралию.* Рецензия на повесть "Новая Европа Скотт-Кинга". Перевод с английского Анны Курт [4]

Уилсон Эдмунд — *Блеск и нищета Ивлина Во.* Рецензия на роман "Возвращение в Брайдсхед". Перевод с английского Аллы Резниковой [4]

Хатченс Джон — *Лучший роман Ивлина Во.* Рецензия на роман "Возвращение в Брайдсхед". Перевод с английского Анны Курт и Аллы Резниковой [4]

Среди книг с Ивлином Во

Нечто оригинальное. Рецензия на роман М. Спарк "Утешители". Перевод с английского Николая Мельникова [4]

Отправная точка. Рецензия на роман Г. Грина "Конец одной любовной связи". Перевод с английского Александра Ливерганта [4]

Победитель не получает ничего. Рецензия на роман Э. Хэмингуэя "За рекой, в тени деревьев". Перевод с английского Анны Курт [4]

Статьи, эссе

Во Ивлин — *Медные трубы.* Перевод с английского Николая Мельникова [4]

Во Ивлин — *Я всюду вижу одну лишь скуку.* Перевод с английского Анны Курт [4]

Интервью

Искусство вечно. С Хольгером Хеге беседует Дмитро Дроздовский. Перевод с английского Михаила Загота [1]

"...футуристическую сатиру в Америке пиши быстро. Иначе не успеешь опомниться, как окажешься реалистом!" Беседа Дженнифер Иган и Джорджа Сондерса. Перевод с английского и вступление Светланы Силаковой [6]

Литературный гид. Странствующий по миру рыцарь. К 400-летию со дня смерти Сервантеса

Варгас Льоса Марио — *Роман для XXI века.* Предисловие к изданию "Дон Кихота". Перевод с испанского Сергея Киреева [6]

Гомес де ла Серна Рамон — *Еще один сосед: Дон Мигель де Сервантес.* Из книги *Живой Лопе.* Перевод с испанского Маргариты Смирновой [6]

Ершова Ирина — *Пути славы хитроумного идальго* [6]

Карпентьер Алехо — *Речь на вручении премии Сервантеса – 1977.* Перевод с испанского Наталии Харитоновой [6]

Мадариага Сальвадор де — *Дон Кихот, европеец.* Из книги *Путеводитель для читателя "Дон Кихота".* Перевод с испанского Ирины Ершовой [6]

Мариас Хулиан — *"Я знаю, кто я таков".* Из книги *"Сервантес — ключ к Испании".* Перевод с испанского Натальи Пастушковой [6]

Мачадо Антонио — *Речь о "Дон Кихоте".* Перевод с испанского Наталии Харитоновой [6]

Национальные культуры и национальные психозы

Мелихов Александр — *Второсортные европейцы и коллективные Афины* [12]

Мелихов Александр — *Творяне всех стран, соединяйтесь!* [9]

Мелихов Александр — *Утилизация Чернобыля* [8]

Мелихов Александр — *Финляндия, которую мы потеряли* [3]

Мелихов Александр — *Финский нож в заднем проходе* [10]

Наши интервью

"В отношении античных авторов я популист, для меня главное, чтобы текст был понятным". С Григорием Стариковским беседует Елена Калашникова [3]

"Гамлет": режиссерская версия. С Анастасией Королёвой беседует Дмитрий Иванов [5]

Не сотвори себе кумира

Бейт Джонатан — *Шекспир на рубеже тысячелетий.* Заключительная глава книги *Гений Шекспира.* Перевод с английского Екатерины Доброхотовой-Майковой [5]

Слепухин Сергей — *Бойделл и конкуренты – промоутеры Шекспира* [5]

Уилсон Иэн — *Правда ли, что Шекспиром был известный нам Уильям из Стратфорда?* Глава вторая книги *Шекспир: Свидетельства.* Перевод с английского Ольги Башук [5]

Шенбаум Сэмюэл — *"Стратфордский юбилей".* Перевод с английского Екатерины Ракитиной [5]

Ничего смешного

Ефимова Марина — *Дороти Паркер* [12]

Лубин Питер *Известный писатель и глуповатый интервьюер.* Фрагменты интервью. Перевод с английского и комментарии Николая Мельникова [3]

Мельников Николай *Высмеять пересмешника.* Владимир Набоков в зеркале пародий и мистификаций [3]

Новое — это хорошо забытое старое

Штутина Юлия *Две истории Ричарда III* [5]

Пересечение культур

Ливергант Александр *Искусство или автомобили?* Британский десант в Ясной поляне [12]

Современный итальянский рассказ

Изменился путь, приводящий людей к чтению книг... С главным редактором издательства "Фельтринелли" Альберто Ролло беседуют Джулия Дзанголи и Анна Ямпольская. Перевод Анны Ямпольской [3]

Ямпольская Анна *Итальянский рассказ: грани бриллианта* [3]

Современный немецкий рассказ

Леенсон Елена *Звуки прошлого* [8]

"Сонет, написанный ночью, с огнем, без помарок"

Бёрджесс Энтони *Шекспир как поэт.* Эссе. Перевод с английского Антона Нестерова [5]

Иванов Дмитрий *Портрет господина У. Х.* Эссе [5]

Льюис Клайв Стейплз *Стихосложение в период Золотого века.* Из книги *Английская литература XVII века, за исключением драмы.* Перевод с английского Антона Нестерова [5]

Шайтанов Игорь *Перевод как интерпретация.* Шекспировские "сонеты 1603 года".

Статьи, эссе

Иванов Дмитрий, КазавчинскаяТамара *От составителей* [5]

Квон Ёнмин, Солдатова Мария *Дерево с глубокими корнями* [11]

Ким Хун *Родина и чужбина.* Перевод с корейского Анастасии Погадаевой [11]

Ким Юнсик *Грезы о Неве. Петербургские прогулки с Раскольниковым.* Перевод с корейского Инны Цой [11]

Котелевская Вера *Блудный сын модернизма* [6]

Кружков Григорий *Нескучная поэзия.* Об антологии Алана Беннетта [7]

Ли Орён — *Шесть метафор для моей матери.* Перевод с корейского Ирины Касаткиной и Чон Инсун [11]

Фрезинский Борис — *Илья Эренбург и "Иностранная литература"* [10]

Хохлова Елена — *Выставка молодых южнокорейских художников в галерее "Триумф"* [11]

Юбилей

Гиршович Леонид — *Малеровская годовщина.* Субъективные заметки [10]

Carte blanche

Шульман Екатерина — *Политическое шекспироведение: обыденность и амбивалентность.* Эссе [5]

NB

Пумпянский Александр — *Тайна пересмешника. Подвиг и преступление Харпер Ли* [2]

БиблиофИЛ

Информация к размышлению. Non-fiction с Алексеем Михеевым [6, 9, 10, 12]

Новые книги Нового Света с Мариной Ефимовой [1, 2, 3, 6, 9, 10]

Радлов Сергей — *О Полном собрании сочинений Шекспира.* Проект Университетского издательского консорциума, Санкт-Петербург [5]

Среди книг с Ольгой Балла [1]

Среди книг с Юрием Гусевым [2]

Среди книг с Олегом Кривцуном [3]

Среди книг с Алексеем Курилко [1]

Среди книг с Еленой Огневой [8]

Среди книг с Владимиром Скороденко [12]

Библиография

Алфавитный указатель авторов журнала "Иностранная литература" за 2016 год [12]

Английская литература на страницах "ИЛ". 2013–2016 [7]

Содержание журнала "Иностранная литература" за 2016 год [12]

Наша анкета [12]

Авторы номера [1—4, 6—12]

Переводчики номера [5]

Алфавитный указатель авторов журнала *Иностранная литература* за 2016 год [1—12]

Алекси Ш. [6]
Алексиева Е. [1]
Ан Тохён [11]
Аннинская М. [12]
Байнум У. Ф. [5]
Балла О. [1]
Барикко А. [3]
Бегбедер Ф. [12]
Бейкер Дж. [7]
Бейт Дж. [5]
Белов И. [8]
Бёрджесс Э. [4, 5]
Бишоп И. [11]
Бландиана А. [2]
Бодлер Ш. [1]
Бонфуа И. [5]
Брана К. [10]
Вальзер М. [12]
Ванханен Н. [1]
Варгас Льоса М. [6]
Васильева Н. [12]
Венцлова Т. [5]
Верлен П. [1]
Видал Г. [4]
Вирен Д. [10]
Во И. [4]
Вольф К. [8]
Гарай М. И. [1]
Гарди Т. [7]
Гарсиа Маркес Г. [10]
Гаскойн Дж. [7]
Гессе Г. [1]
Гиршович Л. [10]
Го-Бланке Д. [5]
Гомес де ла Серна Р. [6]
Грасс Г. [3]
Грекур Ж.-Б. Де [1]
Григорьева Д. [11]
Грин Генри [7]
Грин Грэм [2]
Гринблатт С. [5]
Гуд Т. [2]
Гурьева А. [11]
Гусев Ю. [2]
Дарио Р. [6]
Даррелл Л. [5]
Джабвала Правер Р. [1]
Дзанголи Дж. [3]
Д'Обинье Т. А. [1]
Добсон М. [5]
Дрейзин Ч. [7, 8]
Дроздовский Д. [2]
Дубровкин Р. [1]
Ершова И. [6]
Ефимова М. [1, 2, 3, 6, 9, 12]
Жолковский А. [10]
Зайлер Л. [8]
Зандер Г. [8]
Занусси К. [10]
Ибаргуэнгойтиа Х. [2]
Иванов Д. [5]
Иган Дж. [6]
Казавчинская Т. [5]
Калашникова Е. [3]
Камю Ж.-П. [9]
Карпентьер А. [6]
Квон Ёнмин [11]
Кеведо Ф. де [6]
Кеннелл П. [4]
Киеня-Мякинен М. [12]
Килпи Э. [12]
Ким А. [11]
Ким Ёнсу [11]
Ким Сынхи [11]
Ким Хун [11]
Ким Чунхёк [11]
Ким Эран [11]
Ким Юнсик [11]
Китс Дж. [7]
Кондратьева Е. [11]
Коньетти П. [3]
Копелев М. [9]
Корбьер Т. [1]
Королёва А. [5]
Косли Ч. [7]
Котелевская В. [6]
Кралль Х. [8]
Кривцун О. [3]
Кружков Г. [7, 9]
Ку Хёсо [11]
Курилко А. [1]

Лабе Л. [1]
Лафорг Ж. [1]
Лачина Е. [11]
Леенсон Е. [8]
Ли Мунёль [11]
Ли Орён [11]
Ливергант А. [4, 7]
Липко М. [10]
Лихачева С. [5]
Лубин П. [3]
Лунари Л. [12]
Льюис К. С. [5]
Льюис У. [5]
Лэнг Э. [7]
Мавлевич Н. [6]
Магрис К. [8]
Мадариага С. де [6]
Маккарти Д. [4]
Маккейг Н. [7]
Мантел Х. [10]
Мариас Х. [6]
Маркович А. [12]
Матвеев М. [2, 7]
Маттеи П. [4]
Мачадо А. [6]
Мейзер К. [10]
Мейнар Ф. [1]
Мелихов А. [3, 8, 9, 10, 12]
Мельников Н. [3, 4]
Микеш Дж. [12]
Михеев А. [2, 6, 9, 10, 12]
Морозова Е. [9]
Нестеров А. [5, 10]
Неуман А. [4]
Нив М. [5]
Николаев В. [8]
О Чонхи [11]
Огнева Е. [8]
Олгрен Н [1]
Оруэлл Дж. [4]
Остер П. [5]
Отклок К. де [6]
Отрошенко В. [1]
Отт Ж.-П. [10]
Паньоль М. [3]
Паркер Д. [12]
Паррелла В. [3]
Пас О. [3]
Перова Н. [1, 3]
Пильх Е. [9]
Пироженко О. [11]
Плуцик Х. [10]
Покровская Ю. [6]
Поплавский В. [5]
Поуп А. [7]
Пумпянский А. [2]
Радлов С. [5]
Ролло А. [3]
Росеро Э. [10]
Россетти Д. Г. [7]
Роу Дж. [5]
Саки [7]
Самен А. [6]
Саэр Х. Х. [2]
Сент-Анан Жирар М.-А. де [1]
Сервантес Сааведра М. де [6]
Силакова С. [6]
Слепухин С. [5]
Со Чончжу [11]
Солдатова М. [11]
Солонович Е. [4]
Сондерс Дж. [6]
Спонд Ж. де [1]
Стайнингер А.-Л. [2]
Стариковский Г. [3, 6]
Стау Монтейру Л. де [3]
Стесин А. [1]
Стивенс У. [9]
Сулари Ж. [1]
Теннисон А. [7]
Уилсон И. [5]
Уилсон Э. [4]
Фаликман М. [7]
Фаулз Дж. [7, 8]
Фицджеральд П. [9]
Флетчер Дж. [5]
Форд Р. [10]
Фрезинский Б. [10]
Хайденрайх Э. [8]
Хатченс Дж. [4]
Хаусман А. Э. [7]
Хван Сунвон [11]
Хёге Х. [2]
Хёрли Д. [5]
Хлебников Б. [3]
Хорват Э. фон [6]
Хохлова Е. [11]
Хэзлитт У. [5]
Цветков А. [8]
Чернейк У. [5]
Чон Хосын [11]
Чхэ Мансик [11]
Шайтанов И. [5]
Шекспир У. [5, 10]
Шенбаум С. [5]
Шимборская В. [8]
Широков В. [7]
Шноль Д. [11]
Штутина Ю. [5]
Шульман Е. [5]
Шульц Т. [8]
Щигел М. [8]
Энрайт Э. [3]
Ямпольская А. [3]

Луиджи Лунари
Luigi Lunari
[1934]. Драматург, прозаик, переводчик, публицист, театровед, литературный и музыкальный критик. Лауреат национальной премии *Лучший драматург года.*

Автор пьес, многие из которых переведены на иностранные языки и с успехом идут на театральных сценах от США до Японии, в том числе в России, самые известные *Трое на качелях* [*Tre sull'altalena*, 1989], *Во имя Отца* [*In nome del Padre*, 1997], *Под мостом у реки* [*Sotto un ponte, lungo un fiume...* 2004], *Последняя победа* [*L'ultima vittoria*, 2013]; книг *История театра* [*Storia del teatro*, 1999], *История музыки. От Орфея до Майкла Джексона* [*Storia della musica. Da Orfeo a Michael Jacson*, 2010], трех романов: исторического *Кортес. Завоеватель Мексики* [*Cortes, Il conquistatore del Messico*, 2000], комического *Швейк в Нью-Йорке* [*Sveik a New York*, 2010] и документального *Маэстро и другие* [*Il Maesrto e gli altri*, 1991].
Перевод романа *Маэстро и другие* выполнен по изданию [*Il Maesrto e gli altri.* Milano: Carte scoperte, 2006].
Текст публикуется по изданию *Tsi-Tsa: The Biography of a Cat* [1978].

Джордж Микеш
George Mikes
[1912–1987]. Английский писатель-юморист венгерского происхождения.

На русском языке издан сборник [2007] самых известных его книг *Как быть иностранцем* [*How to Be an Alien*, 1946], *Шекспир и я* [*Shakespeare and Myself*, 1952].
Текст публикуется по изданию *Tsi-Tsa: The Biography of a Cat* [1978].

Ээва Килпи
Финская писательница. Лауреат многих литературных премий, в том числе премии Рунеберга [1990].

Автор романов *Берега цветущей земли* [*Kukkivan maan* rannat, 1960], *Жизнь туда и обратно* [*Elämä edestakaisin*, 1964], *Женский дневник* [*Naisen päiväkirja*, 1978], *Просто сон* [*Unta vain*, 2007], поэтических сборников *Песнь о любви и другие стихи* [*Laulu rakkaudesta ja muita runoja*, 1972], *Приветы* [*Terveisin*, 1976], *Перед смертью* [*Ennen* kuolemaa, 1982], *Animalia* [1987], *Спасибо за вчерашний день* [*Kiitos eilisestä*, 1996], *Умиральная уборка* [*Kuolinsiivous*, 2012].
Стихи взяты из сборника *Бабочка перелетит дорогу. Полное собрание стихотворений 1972–2000* [*Perhonen ylittää tien. Kootut runot 1972–2000.* WSOY 2000].

Марина Игоревна Киеня-Мякинен
Переводчик с испанского, каталанского и финского языков, член Союза писателей Москвы.

В ее переводе публиковались рассказы С. Эсприу, П. Калдерса, Ф. Аялы, повесть М. де Педролу *Временное пристанище*, роман Х. Пардо *А теперь пора умирать*, философский трактат Х. Антонио Мариньы *Анатомия страха* и др. В *ИЛ* в ее переводе опубликованы рассказы М. Барбаль и документальная проза Ж. Пла и Ж. М. Эспинаса [2010, № 11], главы из книги *Истории страсти* Р. Монтеро [2011, № 5], стихи Л. Виитыы [2015, № 6] и др.

Мартин Вальзер
Martin Walser
[р. 1927]. Немецкий писатель и драматург. Лауреат премии Георга Бюхнера [1981], *Премии мира немецких книготорговцев* [1998], *Алеманнской литературной премии* [2002] и др.

Автор книг *Браки в Филиппсбурге* [*Ehen in Phillippsburg*, 1957; рус. перев. 2004], *Первый тайм* [*Halbzeit*, 1960], *Биография любви* [*Der Lebenslauf der Liebe*, 2001; рус. перев. 2007]. В *ИЛ* публиковалась его пьеса *Дуб и кролик* [1974, № 2], эссе *Законы человеческой термодинамики* [2015, № 10] и др.
Перевод выполнен по изданию *Мгновения Месмера* [*Meßmers Momente.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2013].

Наталия Геннадиевна Васильева
Переводчик с венгерского и немецкого языков. Лауреат премии *Инолиттл* [2009].

В ее переводе с венгерского публиковались новеллы М. Бабича, Й. Е. Тершанского, с немецкого – новеллы Э. Кестнера, А. Мушга, *Сказка о Рейне и мельнике Бегколёсе* К. Брентано и др. В *ИЛ* напечатаны ее переводы рассказов Р. Леттау, Х. Блуменберга, К. И. Тиса [1994, № 9], Г. Фрайтага [2002, № 7], Л. Квилт [2013, № 4], эссе Г. Гессе [2004, № 10], пьесы Х. М. Энценсбергера *Долой Гёте! Объяснение в любви* [2009, № 8], стихов Х. М. Энценсбергера [2010, № 9], фрагментов книги В. Фульда *Энциклопедия фальсификаций* [2013, № 4], составитель и переводчик Литгида *Немецкая эссеистика XXI века* [2015, № 10] и др.

Фредерик Бегбедер
Frédéric Beigbeder
[р. 1965]. Французский писатель, журналист, критик. Лауреат премии *Интеральe* [2003], премии Ренодо [2009] и др.

Автор романов *Каникулы в коме* [*Vacances dans le coma*, 1994; рус. перев. 2002], *Любовь живет три года* [*L'amour dure trois ans*, 1997; рус. перев. 2003], *Идеаль* [*Au secours pardon*, 2007; рус. перев. 2007], *Уна & Сэлинджер* [*Oona & Salinger*, 2014]. В *ИЛ* опубликованы его романы *99 франков* [*99 francs*, 2002, № 2], *Windows on the World* [2004, № 9], *Романтический эгоист* [*Égoiste romantique*, 2006, №2], новеллы из сборника *Рассказики под экстази* [*Nouvelles sous ecstasy*, 2001, № 11], беседы с Ж-М. ди Фалько [2006, № 9].
Публикуемые фрагменты взяты из книги *Беседы сына века* [*Conversations d'un enfant du siècle.* Bernard Grasset, 2015].

Мария Львовна Аннинская
Переводчик с французского и итальянского языков. Лауреат премии *Инолит* [2012].

В ее переводе выходили произведения Б. Виана, Ж. Кокто, С. Де Бовуар, Р. Гари, Т. Ландольфи, П. Виллемса, А. Жида, Алена [Эмиля Шартье], С. Греджио, Ф. Джиана. В *ИЛ* в ее переводе печатались избранные новеллы Д. Буццати [1994, № 12], романы Б. Виана *Осень в Пекине* [1995, № 3] и П. Мишона *Император запада* [2012, № 3], фрагменты из *Мемуаров* А. Моруа [1998, № 6], главы из книги О. Тодда *Жизнь Камю* [2000, № 4], пьеса Н. Саррот *Иссм* [2006, № 9], поэтическая проза Э. Мартеля [2006, № 11], новелла К. Пьерсанти *Взрослая любовь* [2008, № 10], главы из романа В. Делакруа *Башмак на крыше* [2011, № 7], *Путевые заметки* А. Камю [2014, № 12] и

др., составитель и переводчик специального номер *Желаний своевольный рой* [2012, № 7].

Андре Маркович
André Markovicz
Переводчик русской литературы на французский.

Перевел около 80 книг русских авторов от Пушкина до Бродского, в том числе все романы и повести Достоевского, *Евгения Онегина* Пушкина, *Петербургские повести* Гоголя, более 60 пьес русского репертуара.
Перевод публикуемого текста выполнен по изданию *Partages* [Paris: Editions inculte/ derniere marge, 2015, september].

Александр Мелихов
[р. 1947]. Прозаик, литературный критик, публицист, кандидат физико-математических наук. Лауреат *Набоковской премии* СП Санкт-Петербурга [1993], а также премий петербургского ПЕН-клуба [1995], имени Гоголя [2003], правительства Санкт-Петербурга [2006], имени А. М. Зверева [2015].

Автор романов *Исповедь еврея* [1993], *Горбатые атланты* [1995], *Любовь к отеческим гробам* [2001], *Чума* [2003], *В долине блаженных* [2006] и др., многих сборников рассказов и нескольких сот журнально-газетных публикаций. Неоднократно публиковался в *ИЛ*.

Дороти Паркер
Dorothy Parker
[1893–1967]. Американский прозаик, поэт, сценарист, драматург. Известна своим едким юмором и остротами. Основатель группы *Круглый стол Алгонквин* [*Algonquin Round Table*], сотрудничала с журналом *Нью-Йоркер*.

Автор сборника стихов *На поводке* [*Enough Rope*, 1926], *Выстрел на закате* [*Sunset Gun*, 1931], *Смерть и налоги* [*Death and Taxes*, 1931], сценариев, в том числе *Катастрофа. История женщины* [*Smash-Up: The Story of a Woman*, 1947], сборников новелл *Оплакивая живых* [*Laments for the Living*, 1930] и *После таких удовольствий* [*After Such Pleasures*, 1933] и др. По-русски издан сборник ее новелл [1959].
Рассказы взяты из книги *Complete Stories by Dorothy Parker* [2002].

Марина Михайловна Ефимова
Журналист, редактор, переводчик. Ведущая тематических передач на радио *Свобода*. Лауреат премии имени А. М. Зверева [2012].

Автор повести *Через не могу* [1990] и многих публикаций в американской эмигрантской прессе. Ведущая рубрики *ИЛ Новые книги Нового Света*.

Александр Яковлевич Ливергант
[р. 1947]. Литературовед, переводчик с анг-

Автор книг *Редьярд Киплинг* [2011], *Сомерсет Моэм* [2012], *Оскар Уайльд* [2014], *Фицджеральд* [2015], *Генри Миллер* [2016]. В его переводе издавались романы Дж. Остин, Дж. К. Джерома, И. Во, Т. Фишера, Р. Чандлера, Д. Хэммета, Н. Уэста,

лийского, кандидат искусствоведения. Лауреат премий *Литературная мысль* [1997] и *Мастер* [2008], обладатель почетного диплома критики *зоИЛ* [2002].

У. Тревора, П. Остера, И. Б. Зингера, повести и рассказы Г. Миллера, Дж. Апдайка, Дж. Тербера, С. Моэма, П. Г. Вудхауса, В. Аллена, эссе, статьи и очерки С. Джонсона, О. Голдсмита, У. Хэзлитта, У. Б. Йейтса, Дж. Конрада, Б. Шоу, Дж. Б. Пристли, Г. К. Честертона, Г. Грина, а также письма Дж. Свифта, Л. Стерна, Т. Дж. Смоллетта, Д. Китса, В Набокова, дневники С. Пипса и Г. Джеймса, путевые очерки Т. Дж. Смоллетта, Г. Грина и др. Неоднократно публиковался в *ИЛ*.

Владимир Андреевич Скороденко [р. 1937]. Критик, литературовед, кандидат филологических наук, переводчик с английского.

Автор многих статей к изданиям на русском языке произведений британских, ирландских, американских, австралийских писателей. Составитель ряда антологий английской поэзии и английской новеллы. Переводил М. Спарк, А. Брукнер, С. Моэма, М. Р. Джеймса, Э. С. Гарднера, Р. Стаута и др. В *ИЛ* опубликованы его переводы романа К. Исигуро *Остаток дня* [1996, № 11], глав из книги *Джеймс, каким мы его знали* [2005, № 10], рассказа Ю. Маккейба *Сирота* [2009, № 12], романа М. Спарк *Утешители* [2015, № 12] и др., а также напечатана рецензия на книгу *Лучших строк поводырь, проводник просвещения, лучший читатель!: Книга памяти А. М. Зверева* [2007, № 10].

Алексей Васильевич Михеев [р. 1953]. Прозаик, переводчик с польского, литературный обозреватель, лингвист. Член Литературной академии [жюри премии *Большая книга*]. Главный редактор интернет-портала *Словари XXI века*, модератор групп *Библиотека года* и *Словарь года* в сети *Facebook*. Главный редактор *ИЛ* [2005–2008]. Кандидат филологических наук. Лауреат премий *Человек книги* [2004], имени А. М. Зверева [2010], журнала *Октябрь* [2010], австралийского фестиваля русскоязычной литературы *Антиподы* [2010].

В его переводе с польского напечатана пьеса С. Мрожека *Портной* [*Суфлер*, 1995, № 4] и повесть Г. Херлинга-Грудзинского *Белая ночь любви* [*ИЛ*, 2000, № 8]. В *ИЛ* также неоднократно публиковались его статьи. Постоянный ведущий рубрики *Информация к размышлению*.

Переводчики

Валерий Михайлович Николаев
[р. 1942]. Переводчик с итальянского.

Автор переводов более 40 книг и около 5 десятков пьес итальянских драматургов. В его переводе публиковались произведения Т. Гуэрры, Э. Моранте, А. Табукки, А. Барикко, Н. Амманити, С. Бенни, А. Николаи, Л. Лунари, Г. Дори, Д. Пайетты, Р. Реджиани, А. Альтери, М. Драго, С. Дациери, Э. Веско, М. Листри, С. Винчи, Л. Ликальци, О. Капеллани и др. В *ИЛ* в его переводе опубликованы рассказы А. Табукки [1997, № 9], пьеса Г. Дори *Алмазы* [2015, № 5]. Три монолога К. Магриса [2016, № 8].

Раиса Сергеевна Боброва
[1929—2005]. Переводчик с английского. Работала редактором и переводчиком в издательстве Прогресс со дня его основания.

В ее переводе вышли книги У. М. Теккерея, Э. Л. Войнич, Ф. Брет Гарта, Т. Харди, Л. Синклера и др.

Елена Владимировна Баевская
Переводчик с французского, немецкого и английского языков. Аспирант кафедры французского языка и литературы Мэрилендского университета, США.

В ее переводе изданы бретонские баллады и бретонские народные сказки, стихотворения в прозе и дневники Бодлера, переводила Ж. Расина, А. де Ламартина, А. де Мюссе, Э. Ростана, Г. фон Гофмансталя, Т. Готье, М. Пруста, Э. Ионеско, Ж. Эшноза, статьи З. Фрейда, М. Элиаде, стихотворения Ж. Лафорга, С. Малларме, П. Верлена, П. Б. Шелли, Д. Китса, Г. Тракля, П. Флеминга и др. В *ИЛ* опубликованы в ее переводе стихотворения Л. Арагона, Ф. Пикабиа, Ж. Арпа [2002, № 5], *Три письма* М. Пруста [2009, № 3], сонеты Ж. Дю Белле [2010, № 6], главы из книги К. Де Отклока *Коричневая трагедия* [2016, № 6].

Алина Иосифовна Попова
Переводчик с французского и английского языков.

В ее переводе опубликованы эссе П. Валери, рассказы Д. Буланже, Э. Ионеско, А Мишо [*ИЛ*, 2000, № 8], романы Н. Мишель, Ж.-Ф. Туссена, стихи П. Реверди [*ИЛ*, 1999, № 12], А. Бретона, Р. Десноса, Б. Пере [*ИЛ*, 2002, № 5], Ж. Рубо [*ИЛ*, 2004, № 3], Л. Жанвье [*ИЛ*, 2010, № 4].

Александр Александрович Авербух
Переводчик с английского, преподаватель. По образованию биолог.

В его переводе вышли книги Э. Маккинти *Деньги на ветер* [2012] и Д. Лихэйна *Прощай, детка, прощай* [2013]. Переводил также фильмы для студий SDI-Медиа и СВ-Дубль. В *ИЛ* в его переводе опубликованы рассказы Э. Энрайт [2016, № 3] и повесть Р. Форда *Прочие умершие* [2016, № 10].

Анонс ярмарки non/fictio№ 18

С 30 ноября по 04 декабря в Центральном доме художника (Москва, Крымский Вал, 10) будет проходить Международная ярмарка интеллектуальной литературы non/fictio№ 18.

В ярмарке примут участие около 300 издательств из разных стран мира. На их стендах — новинки художественной, научной и научно-популярной, публицистической, детской, мемуарной, деловой, справочной, гастрономической и другой литературы.

Кроме того, non/fictio№ 18 — это место встречи с любимыми писателями. На ярмарке состоится более 400 мероприятий, на которых отечественные и зарубежные авторы представят свои новые книги и проведут творческие встречи с читателями.

Тематические разделы ярмарки — детская площадка "Территория познания", "Гастрономическая книга", "Антикварная книга" и "VinylClub".

Почетный гость ярмарки в 2016 году — Великобритания. Масштабная программа встреч с британскими авторами будет организована Британским Советом.

www.moscowbookfair.ru

В оформлении обложки использован фрагмент картины итальянского поэта, прозаика, художника, музыканта Альберто Савинио [1891–1952] *Во время визита* [1930].

На третьей обложке — автор шаржа на Уистена Хью Одена Ричард Уилсон

Художественное оформление и макет Андрей Бондаренко, Дмитрий Черногаев.

Старший корректор Анна Михлина.
Компьютерный набор Надежда Родина.
Компьютерная верстка Вячеслав Домогацких.

Главный бухгалтер Татьяна Чистякова.
Исполнительный директор Мария Макарова.

Адреса редакции: 115035, г. Москва, Космодемьянская наб., д. 44/2, корп. А (юридический);
119017, г. Москва, Пятницкая ул., 41, стр. 1, 2 (почтовый);
г. Москва, Ленинградский просп., д. 68, стр. 24, м. "Аэропорт" (фактический).
Телефон (495) 225-98-80.
e-mail: inolit@rinet.ru

Купить журнал можно:
в Москве:
в редакции;
в магазине "Фаланстер" (Малый Гнездниковский пер., 12/27);
в киоске "Книжные мастерские" (ул. Тверская, д. 23, в фойе Электротеатра Станиславского);
в Санкт-Петербурге:
в магазине "Книжные мастерские" (Каменноостровский пр., д. 10);
в книжном магазине "Все свободны" (набережная реки Мойки, д. 8, второй двор, код ворот 489);
в магазине "Книжные мастерские" (набережная реки Фонтанки, д. 15);
в магазине "Подписные издания" (Литейный пр., 57);
в киоске "Книжные мастерские" (набережная реки Фонтанки, д. 49А, 3-й этаж, новая сцена Александринского театра).

Официальный сайт журнала:
http://www.inostranka.ru
Наш блог:
http://obzor-inolit.livejournal.com

Журнал выходит один раз в месяц.

Оригинал-макет номера подготовлен в редакции.

Регистрационное свидетельство
ПИ № 8С77-63040
от 18 сентября 2015 г.

Подписано в печать
07.11.2016
Формат 70x108 1/16.
Печать офсетная.
Бумага газетная.
Усл. печ. л. 25,20.
Уч.-изд. л. 24.
Заказ № 4294.
Тираж 2500 экз.

Отпечатано в ОАО "Можайский полиграфический комбинат".
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.
www.oaompk.ru
www.оаомпк.рф
Тел.: (495) 745-84-28; (49638) 20-685.

Присланные рукописи не возвращаются и не рецензируются.

[1] 2017

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГИД “К 110-ЛЕТИЮ УИСТЕНА ХЬЮ ОДЕНА” / РОМАН МАТЕЯ ВИШНЕКА “ТОРГОВЕЦ ЗАЧИНАМИ РОМАНОВ” / НОБЕЛЕВСКАЯ ПРЕМИЯ: СТАТЬЯ МИХАИЛА КУЗИЩЕВА “МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИНАМИТ БОБА ДИЛАНА” / РАССКАЗЫ КУРЦИО МАЛАПАРТЕ И ДР.

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Узнай завтрашних классиков!

ISSN 0130-6545 16012 >
9 770130 654770

Подписка во всех отделениях связи России,
подписной индекс 70394

Адрес редакции журнала “Иностранная литература”:
г. Москва, Ленинградский проспект,
д. 68, стр. 24, м. “Аэропорт”.

ИНДЕКС 70394

“ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА”, 2016, №12, 1–288

ISSN 0130-6545 “ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА”